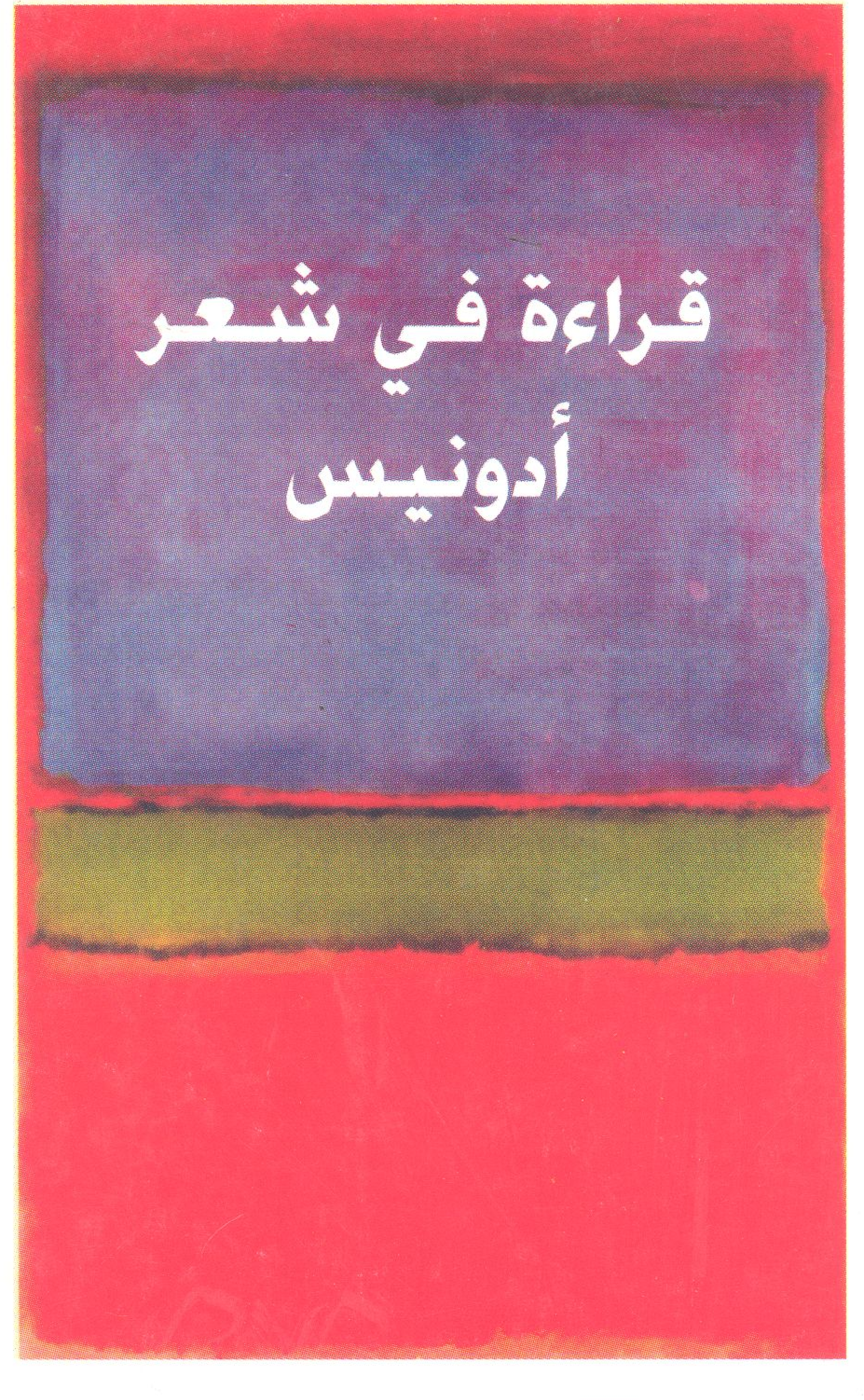
عبد العزيز بومسهولي

الشعر والتأويل



أفريقيا الشرق

الشعر والتأويل

قراءة في شعر أدونيس

المؤلف ـ عبد العزيز بومسهولي
عنوان الكتاب
الشعر والتأويل ـ قراءة في شعر أدونيس

رقم الإيداع القانوني 227 / 97
ردمك ISBN. 9981-25-067-4

أفريقيا الشرق ـ المغرب
159 مكرر شارع يعقوب المنصور ـ الدار البيضاء
الهاتف 259504 - 259813 ـ فاكس 440080

أفريقيا الشرق ـ بيروت ـ لبنان
ص. ب. 3176 - 11

عبد العزيز بومسهولي

الشعر والتأويل

قراءة في شعر أدونيس

أفريقيا الشرق

المحتويات

تقديم

الشعر تأويل، التحام كلي بين الحرية والضرورة فالضرورة والحرية مرتبطان متداخلات كما يتداخل الوعي باللاوعي، لأن الفن أساسا يعتمد مبدأ تماهي الأنشطة، والتداخل بين ماهو خاص وماهو عام، ومن ثم فما يميز الشعر كما يرى "شيلنج" هو ما يميز جميع الفنون إذ هو تمثيل المطلق أو الشمولي فيما هو خاص.

إن الشعر بوصفه سلبا لظواهرية العالم، أولا نكشاف ملموس وتجل مألوف يتوخى إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة لتأسيس رؤية الإكتناه العميق، ومن ثم تغدو فاعليته تمارس التأويل الشامل.

وفي كتابنا هذا نستخلص أن الشعرية الأدونيسية ممارسة هرمونيطيقية، يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف بما هو فهم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضا.

إن الشعر حسب هذه التأويلية مغامرة تهدف إلى فتح دروب الحرية كفعل للاختيار، والولوج في المجهول، وهو ما يمكن من خلق تجريب "إبداعي" يكشف المنحجب، ويعري بؤرة التوتر الحي الخالق دوما لأسئلته اللامتناهية كما يعري أيضا جوهر الديناميكية الفاعلة للإنسان، أليس هذا التجريب إذن كما يقول غادامير «أمر يتعلق بالجوهر التاريخاني للإنسان»[1]

وفي نظري فإن الشعرية كما يمارسها ويوظفها أدونيس، قدمارست التجريب، فكسرت الجاهز، و المألوف، كما فتحت أفق استشراف المجهول، لكنها عرفت محطتين أساسيتين تتميز الواحدة منهما عن الأخرى، وهما علامتان مؤسستان للمشروع الشعري الأدونيسي المتشابك.

1 - المحطة الأولى هي محطة الشعرية الإشارية الرمزية، حيث كان الشاعر مهووسا بالبحث عن الأقنعة بوصفها «رموزا يلتجئ إليها ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالبا ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديما متميزا يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقتها بغيرها فتسيطر هذه الشخصية على "قصيدة القناع" وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل الينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية ولكننا ندرك أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعرمن خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوبايصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة"،[2] حسب استنتاج الناقد الدكتور جابر عصفور في دراسته النقدية المتميزة لأغاني مهيار الدمشقي.

هذه المحطة تبتدئ أساسا من سنة 1961 مع صدرو أغاني مهيار الدمشقي وتستمر مع كتاب التحولات والهجرة ثم المسرح والمرايا وتنتهي سنة 1985 مع كتاب الحصار.

غير أن لهذه المحطة عتبتها الأساسية والمتمثلة، في عملين هامين هما قصائد أولى 1957، ثم أوراق في الريح 1958.

وإذا كانت أهم ميزة رسمتها المحطة الأدونيسية الأولى، فهي كونها رسخت مفهوما عميقا للحداثة، كخلخلة للغة والرؤيا، وعمقت التخييل الشعري باعتباره سفرا لامتناهيا في المجاهيل، وكمنتج لصورة شعرية تتجه نحو الكثافة الترميزية الخالقة للتعدد، والإختلاف، حتى أنه يمكن أن نعتبر أن بداية المشروع الأدونيسي كان بحق المشروع الجدي لما سميناه بالشعريات اللاعمودية[3] التي فتحت أفقا للشعر العربي ولج بفضله إمكانيات التجريب المنفتح، صحيح أن هناك روادا سابقين لأدونيس، كنازك الملائكة والسياب والبياتي، إلا أن بعضهم حاول التراجع عن جوهر المشروع كما هو حال "الملائكة:، أو أنه بقي حبيس رؤية ذاتوية ما فتئت تكرر نفسها غالبا كما هو شأن البياتي، أو لأن عامل الموت أوقف انجاز تجربة نادرة في عطائها كما هو شأن السياب.

لكن بالنسبة للمشروع الشعري الكبير لأدونيس، فقد كان سواء على صعيد الإنتاج الإبداعي والنظري بداية لمراجعة مسلمات «العمودية العربية» وتأسيسا لمصادرات جديدة، ويتجلى ذلك أساسا في نقدها لمبادئ «العيار العمودي» الذي صاغه البلاغيون القدامى ورسخه التقليديون، والذي يعتمد أساسا على أولية المعلوم، والفهم ، والبداهة،والقياس العقلي، والمنطق، « أنظر مسلمات عمود الشعر كما صاغها المرزوقي». في حين انطلق مشروع أدونيس من مصادرات لاعمودية، تتمثل في أولوية المجهول، والخرق والتكسير، والتيه errance واللامألوف، واللامنطقي واللاعقلي يقول أدونيس:

«فقد نظرت لما أسميته بقول المجهول، مقابل التقليدية التي نظرت، وتنظر لقول المعلوم، وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، وأتاح

الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شائع هائل قلما يجرؤ العربي على الخوض فيه، وفي هذا أكدت على أن الشعرية العربية تقوم في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المفتتح، وعلى أن الخصوصية الإبداعية، هي تبعا لذلك خصوصية الذات الشاعرة، لاخصوصية الجماعة أو التراث، وعلى أن الشعر سير في فضاء الحرية، وتأسيس له في آن، أي أنه تحرك دائم، في اتجاه مالاينتهي، وفي هذا ما يجعل الكتابة الشعرية استقصائية، خارج المعطي المحدود والمحدد، أي ما يجعل منها مشروعا لايكتمل، الإجزئيا، شأن الإنسان نفسه [4].

إذن فإن أهم ما أنجزه المشروع الأدونيسي في محطته الأولى هو التحرر من سلطة التراث لامن التراث كإنتاجية مبدعة ومن المطلق الميتافزيقي المتمثل في النموذج المؤهل الذي يفرض قانون عمود الشعر محاكاته وإعادة انتاجه، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فقد أسس أدونيس لشعرية متفتحة فضاؤها الحرية، وممارسة التجريب بوصفه فعلية شعرية تمهد الطريق نحو عالم ديناميكي متحرك بشكل دائم، لاحدود لنهاياته.

2 - أما المحطة الثانية الأساسية في المشروع الأدونيسي فهي محطة الشعرية التأويلية، شعرية لاتمارس إنتاج الأقنعة والرموز والإشارات فحسب، بل تضيف إلى ذلك إنجازا آخر هو ممارسة التأويل، طبعا فإن أي نص شعري يمكن تأويله، بمعنى أنه خاضع للتأويل لكن بالنسبة لأدونيس فالشعر ذاته مؤول ومؤول (بكسر الواو المشددة، وبفتحها) فهو يخوض مغامرة القراءة بمعناها الشامل، للذات والمكان والتاريخ والتراث لولوج دروب الفهم العميق للكينونة، والفهم لايعني طلب اليقين كما هو شأن فلاسفة العقل بل هو الذي يضع كل يقين موضوع سؤال اللغة لذلك كان

التأويل هو أساس العلاقة بين الكائن والكينونة، وكما يؤكد غادامير فاللغة تصبح دليلا للفهم وعملا له، كما كانت عند هيدغر وطنا للكينونة [6].

بداية هذه المحطة تقترن بصدور أبجدية ثانية 1994،ويتأكد رسوخها بصدور الجزء الأول من العمل الشعري الضخم «الكتاب» الذي يعد بمثابة كوميديا أرضية ـ لاإلاهية– تدخل في عملية التأويل الشامل، من خلال إعادة القراءة وحوار التراث، وهذه المحطة بدورها مسبوقة بعتبة أساسية هي اللبنة الأولى الممهدة للشعرية التأويلية، وتتمثل في إصدارين هامين هما: شَهوَةً تتقدم في خرائط المادة 1987، واحتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة 1988.

وقد اخترنا في هذا الكتاب النقدي، أن نتناول عملين أساسين في المشروع الأدونيسي الكبير هما: أبجدية ثانية، والكتاب، لأنهما يستعيدان الحوار مع التاريخ، من حيث كونه لغة دالة على الكينونة، فالشاعر هنا يصغي إلى ما قيل ثم يؤوله من جديد، وهو بذلك لايجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بالوجود التاريخي وهي إمكانية عميقة لفهم الكينونة التي تشملنا جميعا حاضرا وماضيا واستقبالا.

ونحن بذلك نكون قد ظفرنا برؤية جديدة، وتعامل مختلف، أضافا انجازا هائلا للشعر العربي.

وأملنا أن نكون قد ساهمنا في إضاءة جانب هام في شعرية أدونيس الخصبة.

عبد العزيز بومسهولي

البيضاء/مراكش سبتمبر 96

هــوامــش

1 - مطاع صفدي: التأويل وسؤال التراث مجـلة الفكر العربي المعاصر ع11 /21 20 ص8

2 - د. جابر عصفور: أقنعـة الشعر العربي المعاصر مهيار الدمـشقي: مجلة فصول المجلد 1 ع 4 1981 ص123

3 - أنظـر دراستنا: قـصيدة الـنثر والشـعريات اللاعـمودية مـجلة تافـوكـت ع 1 كولونيا 1996 .

4 - أدونيس: الشعر العربي الشعر الأوروبي: مواقف ع 42-41 ص10

5 - مطاع صفدي: نفس المرجع ص 5 .

الأشـــياء والأســـمـــاء

قراءة في« أبجدية ثانية» لأدونيس

اللغة بالمعنى «الهيدغيري» ليست وسيلة للإفصاح، فهي لاتعبر عن الشيء، إنما هي الشيء نفسه، أو هي الكائن نفسه»

أدونيس (انظر الحوار)

«إن ما يهمنا أساسا هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء لامعرفة ماهيتها»

«نيتشه»

«إن الخطابات كما نسمعها أو نقرؤها كنصوص ليست كما يعتقد مجرد تقاطع خالص بين الأشياء والكلمات، ليست لمحة باهتة للأشياء أو سلسلة ظاهرة ملونة من الأشياء وتحليل الخطابات نفسها يضعها أمام مشهد انحلال عري الروابط التي تبدو لنا ظاهريا أنها جد وثيقة بين الكلمات والأشياء».

"فوكو"

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا إسميها لغات/ ولكل موته»

"أدونيس"

أبجدية ثانية أو إعادة تشكيل وكتابة التاريخ

الشعر بالنسبة لأدونيس مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر الى عالم متعدد الأبعاد، تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني، وكصيرروة تاريخية تعيد اكتشاف التشكلات والممارسات الخطابية التي اضمرتها علاقات قوى وإرادات سلطة كانت سائدة، ومن ثم فأدونيس يعيد قراءة التاريخ بواسطة أبجدية ثانية تحاور الذات والمكان والزمان واللاشعور وتضيء سراديب لغة طواها النسيان وهي في رأي الشاعر:

«لغة تسكر باللاشيء وباللامعنى وبكل بهاءٍ تفتتن» ص185

وإعادة قراءة التاريخ بالنسبة لشاعر استكناهي كأدونيس هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هرمونيطيقية يحضر فيها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لإبعاد متعددة تخضع لالية الكشف والتأويل.

«هل أكتب تاريخا للأسود أو للأحمر، أو تاريخا لا لون له هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ هل أنسى الشيء أو أذكر نفسي؟

هل ما ألمسه

يغني عما لا ألمسه؟ ص185.

إن التساؤلات التي يطرحها الشاعر هنا لاتحاول البحث عن خط اتصالي لسير وقائع التاريخ التي دونتها عقلية اليقين، التي تحول الفعل إلى نموذج سكوني، والحدث الى صورة ومعنى واحد، إن منهج الشاعر هنا أن يعيد تشكيلة الخطاب المتواري الذي دمره المحو، وغلفته طبقات النسيان المتراكمة.

"وماذا تفعلين أيتها الأبجدية

بلوتني لاقول بك المحو

لاسأل: هل ضيع التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟ص52

إذن فكتابة الشاعر للتاريخ كتحقق لفعل الكينونة، لن تكون من باب أرخنة الوقائع على شاكلة المؤرخين، وإنما حفرا في بنية المسكوت عنه الضائع في سراديب التاريخ، وهنا ولوج لعتبة المجهول باعتباره شكلا من أشكال مغامرة الشاعر، هذه المغامرة التي تتخذ من الكتابة وسيلة لاستشراف الكون وإعادة إنتاجه وتخييله، وخلق ممارسة تشكيلية تنتج لغة تستحيل رموزها إلى بناء للمجهول.

«اكتب الظن والمستحيل ويملي علي الفضاء» ص165

وإذا كان الظن نقيضا لليقين، باعتباره يحيل إلى فرضيات أكثر مما يحيل الى مسلمات بديهية، فإنه يكشف عن أداتين أساسيتين في العملية الشعرية، أولهما: الحدس بوصفه تشغيلا للحاسة السادسة التي يمتلكها الشاعر والتي تمكنه من بلوغ الرؤيا أي تجاوز عتبة الواقع العيني واختراق البعد اللامرئي فيه، حيث تتمرأي حياة خلف الحياة أنها حياة الرموز والدلالات والإشارات الإيحائية التي تؤول العالم، وتعيد امتلاكه، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة، وباعتباره اخر قابلا للكشف وإعادة

التأويل، وهنا سر نجاح المتصوفة في قراءة الوجود قراءة تعيد تأليف المتضادات، وفق وحدة خارقة.

وثانيهما: الشك كأداة لخلخلة اليقين، وتدمير الثقة العمياء وعدم الإستسلام لواقع الأشياء أو الإستئناس للمألوف، إن الشك سبيل خلق علاقة توتر حيوية بين الذات والعالم، تقوم على إنتاج اسئلة قلقة تسمح بتأويل الوجود الإنساني في العالم تأويلا يقبل دلالة الموت، ويكشف النقص الحاد الذي يسم الكون.

لماذا أحيا في هذا النقص إذن؟

......

لكن اين الكامل؟ ص 185

إن إدراك الكائن لعدم قدرته المطلقة وكذلك إحساسه بالنقص، يولد عنده شعورا بالقدرة الخارقة التي ليست شيئا أخر غير قوة الإنفصال، باعتبارها إمكانية مفتوحة على عالم الإستحالة الذي يحول اللاممكن إلى تحقق، ويمنح المستحيل هوية الوجود، وتلك اقصى درجة الإبداع، حيث تصبح الكتابة عملية خلق منفلتة عن إكراهية سلطة القوانين الطبيعية وتغدو أشبه بعملية تهريب الكلام:

"أن تكتب هو أن تهرب الكلام" ص73.

والتهريب هو تمرد على السلطة، وخرق لجدار الحراسة العاتي الذي يقف حاجزا دون بلوغ الرؤيا، وخلق تواصل مع فراغ الوجود والشاعر بتمرده الإبداعي يستطيع إبداع الفراغ أي إعادة انتاجه وإخضاعه لشروط الكتابة الشعرية وشعرية الكتابة:

"فأنا مبلغ والبلاغ

إنني أكتب الفراغ، وأخاطب هذا الفراغ" ص155

إذن فالشاعر باعتباره ذاتا مبدعة، لايمتثل لشروط المكان، ولاالمنطق السيرة كمرادف للمألوف اليومي، إنه يتنقل داخل فوضى أبجدية الحرف التي فيما هي تتلاحم، تعلن عن ولادة عالم منفلت:

لست ما شئته، لست ما أشاء

ليس لي سيرة، ليس لي موطن

غير هذا التشرد بين حروف الهجاء" ص173

هذا العالم المنفلت، هو عالم اللغة نفسها وكونها الفريد، وهو ما ينتمي إليه الشاعر باعتباره صوتا وضميرا للوجود الإنساني في العالم أو «دازاين» بلغة هيدغر:

"أنتمي لا لاسم ولا لملة

لغتي ملتي" ص159

ومن ثم فالأبجدية الثانية هي مغامرة انطولوجية كما أشرنا سابقا يتشكل من خلالها الكون كوجود مختلف يستمد شرعيته من رؤية استطيقية، تجسد الجمال بوصفه البعد الحضاري لكينونة الإنسان، وبوصفه ظاهرة متعددة تتشكل من تشابك الدلالات المنفتحة على أمكانية التأويل والقراءة، ذلك أن الشاعر لم يعد يكتفي بإبداع ارتساماته حول الكون، بقدر ما يوظف أدبيته في انتاج معرفة ابداعية تفكك الأشياء ثم تعيد تشكيلها، وتستحضر التراث لالتستوحي منه فقط بل لتأوله وتخلق من أصواته المتعددة فاعلية ديناميكية تسهم حقا في بلوغ اقصى درجات الرؤيا الشعرية.

الأشياء والأسماء

أ- يبلغ أودنيس دروة تفجير الرؤية الإستبطانية بخلقه لكون شعري سمته التشاكل، حيث تتداخل في تجربته الفريدة، تشكيلات خطابية متعددة بعضها يمكث في التراث الإنساني القديم، وبعضها الآخر يطفح به الخطاب الفلسفي المعاصر، ومن خلال هذا التشاكل يتمكن الشاعر من اختراق الخطابين معا: القديم والمعاصر ليس قصد التموقع داخلهما، وإنما لبناء شعرية حداثية متمكنة فعليا من تأسيس حقيقي لاقامة فعلية في العالم، وذلك من خلال لغتها الشعرية الخصيبة التي تحمل أصوات الوجود الإنساني الحي المتعددة، كما تعبر عن موقف ابداعي- ضمني يتخلل رؤيا الشاعر، ويمنحها فرادتها وحداثتها في الآن نفسه، وإذا كان أدونيس مؤولا بارعا للتراث القديم في عدد من قصائد أبجدية ثانية بالمعنى الشعري طبعا، كما هو الشأن في قصيدة"في حضن أبجدية ثانية" فإنه في قصيدته الرائعة «البرزخ» هو قارئ مغامر يقتحم الخطاب الفلسفي المعاصر، وينفذ داخل أصواته ورؤاه الإختلافية ليكشف التداخل الأجناسي ودوره في تعميق التجربة الشعرية التي لاتكتفي فقط بالإستفادة من تلك الأصوات، وإنما لبلورة صوت الشعر الذي يحفر مادته داخل هذا التشاكل الخطابي بشرط أن يتوفر على حس استشرافي لايقف عند حدود الخطابات السابقة وإنما يتجاوزها باعتباره ضمير المستقبل المجهول.

وهكذا فالشاعر في "البرزخ" يستدعي من لب الخطاب المعاصر إشكالية فلسفية تناولها عدد من فلاسفة العصر نذكر منهم نيتشه وهيدغر وفوكو، أعني بها إشكالية الأشياء والأسماء، وتحضر أصوات هؤلاء الثلاثة في ثنايا العبارة الشعرية الأدونيسية، لكن تكمن براعة أدونيس في التوصل إلى رؤية جديدة مكنته من الدخول فعلا إلى مغامرة التسمية بما هي بحث عن هوية الأشياء التي تقيم في العالم.

ب- لقصيدة «البرزخ» مفتاحها الذي يمكن من دخول عتبة الأشياء وأسمائها، ويعبر هذا المفتتح عن علاقة نوعية تكشف عن دور الذات الوظيفي في التوغل داخل ابعاد تشكل امتدادا حضاريا للوجود هي الأساطير، والحلم والتاريخ، يقول أدونيس.

للاساطير التي تحضن أيامي، وللحلم الذي يحنو علي

أغسل التاريخ ما قال، وماأنكر،

بالإشارات التي يرسلها الفجر الي" ص137

فقراءة هذا المطلع أساسية لفهم منطلقات الشاعر الشعرية، وأيضا لمساءلة شكل تعامله مع الأشياء والأسماء، ومن ثم يتوجب تفكيك بنيته الشعرية لسانيا ودلاليا.

والملاحظ هو كون الجملة الشعرية هنا ذات شحنة عالية، تتكثف فيها الدلالة الإيحائية والرمزية، محلية إلى نوعية الرؤية الشعرية التي تسم الكون الشعري عند أدونيس.

وبتواز مع هذا نجد بنية هه الجملة التحامية تتخذ شكل دالة لسنية تتوزع ضمنها متواليتان اثنتان هما:

- المتوالية الأولى: وهي تتألف من مستويين متجانسين سواء على صعيد البنية المركبية، أو على صعيد التناظر أو التوازي الدلالي إذ نجدهما ينتظمان ضمن البنية النحوية التالية:

(مركب حرفي= حرف جر + إسم معرف بال) + اسم موصول خاص + جملة الصلة).

وجملتا المستويين هما:

1 - للاساطير التي تحضن ايامي

2 - وللحلم الذي يحنو علي

ويظهر تجانس المستويين معا في لعبة الإنتظام ضمن نسق العطف، كما يظهر أيضا في التناظر الإصطلاحي، فتمة تواز ملحوظ بين الأساطير وبين الحلم، وبين إسمي الموصول(الذي+التي) وجملتا الصلة اللتان تنفتحان على بعد دلالي أخر هو الصورة ، فبين "تحضن وتحنو"امتداد استعاري يولد خصوبة داخل هذا التداخل المتشابه أما المتوالية الثانية تتألف بدورها من مستويين اثنين، هما:

1 - مستوى الفعل: وتتبين داخله جملتان: الأولى تبتدئ بفعل حركي متعد، وهي "أغسل التاريخ" أما الثانية فتتألف من أسمي موصول لغير العاقل وجملتي صلة، وهي ما قال وما انكره وهي أساسا اعتراضية.

2 - مستوى الاداة والمساعد فأداة الفعل هي الإشارات وهي مسبوقة بحرف جر أفاد هنا الإعانة والوسيلة، أما العنصر المساعد فهو «الفجر» مرسل الإشارات إلى الذات الأنا كبؤرة التقاط إشاري:

"بالإشارات التي يرسلها الفجر الي"

وتولف المتواليتان السابقتان شكلا دائريا مفتوحا على مختلف أشكال القراءة اللفظية والدلالية فيمكن إعادة قراءة الجملة الشعرية انطلاقا من مستوى أداة الفعل في المتوالية الثانية، على الشكل التالي

: بالإشارات التي يرسلها الفجر الي "اغسل التاريخ" للأساطير ...
كما يمكن قراءتها من مستوى الفعل في المتوالية الثانية، وانتهاء بالمستوى الثاني في المتوالية الأولى.

طبعا هناك تقنية التقديم والتأخير، لكنها لاتقتصر على مستوى الألفاظ داخل الجمل البسيطة، كتقديم الخبر على المبتدأ، أو المفعول على الفاعل، بل يوظف الشاعر هذه التقنية مستوى "الجملة الشعرية" لكونها انتظاما لمتواليات تتركب من ابعاد الرؤيا التشكيلية، حيث تنتظم لعبة أخرى داخل لعبة المتواليات، وهي لعبة الظهور والإختفاء ، وهنا نلج عتبة أخرى تتجلى من خلالها تقنية الحذف التي يمارسها الشاعر ببراعة لاتدمر الأثر، بقدر ما تخفيته وتشير إليه، فعندما يقول الشاعر :«للأساطير وللحلم اغسل التاريخ».فهو يترك علامة تدل على اثر الفعل المحذوف، فاللام وهي للجر وظفت حسب هذا النسق لفعل الإهداء، فالشاعر يغسل التاريخ إهداء للأساطير وللحلم.

وفعل الإهداء هذا يكشف عن تداخل الأزمنة وتشابكها، فهناك الزمن الماضي، ويدخل ضمنه زمن الأسطورة، ثم هناك الزمن النفسي الباطني وهو زمن الحلم ثم الزمن الحاضر،وهو زمن الذات التي تمارس فاعليتها في و«على» التاريخ. ثم الزمن المستقبل المفتوح وهو زمن اشارات الفجر.

وهنا نصل حقا الى منطلقات الشاعر ومصادر رؤيته التي يمتح منها ويتفاعل معها، هذه المنطلقات المتجسدة في "الأسطورة والحلم والتاريخ والمستقبل".

فالأسطورة تمثل بالنسبة للشاعر طريقة إقامة في العالم، ونوعية حضور فيه على نحو شعري، حيث يهتم بالرؤيا والكشف عن معالم بناءها هذا البناء هو الأسطورة ذاتها[1] ومن ثم يقتحم الشاعر

الرمز الأسطوري، ليس بوصفه شيئا سكونيا منفصلا عن الذات، بل اعتباره حياة يحتضن زمن الأنا، ويفعل داخله وهو ما أشار إليه أدونيس بقوله:

"للأساطير التي تحضن أيامي"

فعل تحضن يكشف علاقة تشبيه رمزية، فالأساطير كالام التي تحضن الطفل، وهي بدورها تجضن زمن الشاعر الذي يشبه زمنا طفوليا يحتاج إلى رعايتها ومشاركتها.

يحتمي الشاعر هنا بالموقف الحداثي الذي يعتبر الرمز الأسطوري حيا داخلنا مختفيا لائذا بالظل، محتميا بالصمت"فيحيا فينا ومعنا يستمر بل إننا لانستطيع فهم أي شيء ولا القيام بأي اتصال إلا بمشاركته[2].

وما دمنا هنا نناقش شعرية الأشياء والأسماء فإننا لابد أن نشير الى واقعة هامة، أعني بها التسمية الأسطورية التي سما بها الشاعر(علي أحمد سعيد) نفسه، وهي تسمية أدونيس ابن فنيق (phenix) ومن المهم أن نلاحظ مع جابر عصفور أن رمز الفينيق هو أول الرموز التي اقتحمت شعر أدونيس- علي أحمد سعيد- وسيطرت على ديوانه الأول(من أعماله الكاملة)[3] وإذا كانت النار هي الدلالة الرمزية لاسطورة«فينيق» الطائر الأسطوري فإن الماء هو العنصر الذي ترتبط به الدلالة الرمزيةلأسطورة أدونيس الذي تسمى به علي أحمد سعيد الشاعر نفسه[4].

وهذا يفسر الظهور اللافت لعنصر الماء في شعر أدونيس منذ ديوانه الأول وحتى إذا تأملنا جملة المستوى الثاني في المتوالية الثانية"اغسل التاريخ" فإننا سنستكشف الدلالة المائية الكامنة في الفعل، "اغسل" على اعتبار أن من شروط تحقق الفعل "غسل"هو

حضور الماء، وهو ما يحيل إلى تأويل مائي للتاريخ، وهي عملية إجرائية نستكشف من ورائها قراءة للتاريخ قراءة شفافة هذا من جهة ومن جهة أخرى فهي قراءة أسطورية بالفعل تعتمد آليات هرمونوطيقية بالعودة إلى الأصول البدائية لتشكيل فكر إنساني يندمج في الشعر المجاوز بالزمن ، وبالفعل التاريخي والكينونة.

وهذا هو السر في ربط الشاعر بين عالمه والأساطير من جهة، وبين ذاته والحلم من جهة أخرى، فهو يؤسس بذلك لعالمه الشعري الذي تحكمه دالة ثلاثية الأطراف هي (الشعر والأسطورة والحلم) تنهدم داخلها فواصل الإبداع حيث يضحي الشعر أسطورة وحلما في الان نفسه، على اعتبار أن الرؤيا هي دورة بلوغ أقصى درجات الإستكشاف وهي السمة الجامعة للاسطورة والشعر والحلم، كما أن حركة الحدث داخل هذه المجالات لاتخضع لمنطق التتابع ومنطق العادة وشكل المألوف، أو لقاعدة من قواعد الإستمرار، بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة والحلم ايضا، حيث يمكن أن يحدث كل شيء، وحيث يتولد كل شيء من أي شيء وعندئذ لن نكون في حضرة زمن متعين، أو مكان متعين، بل في مطلق الزمان والمكان، وأهم من ذلك كله مطلق التحول والصيرورة[5]

إن الشاعر من خلال رؤيته تلك المتشابكة ، والتي تتداخل فيها أجناس الإبداع البشري، لايريد تأسيس تأريخ كوني ولاحتى بناء مفهوم جديد لفلسفة التاريخ وإنما (إدراكا منه بدور الشاعر) يتوغل داخل التاريخ بوسيلة الرؤيا، لاستبصار الوجود التاريخي، هذا دون أن ننسى ما مارسه الفكر التعددي الهيدغري والفوكوي من تأثير على هذه الرؤيا*على اعتبار أن الشاعر ليس موهوبا فقط، كما أن الشعر ليس لحظة جدلى للقول، وإنما ممارسة احترافية انتاجية تعيد انتاج وتجنيس أهم اشكال الفكر الإنساني امتلاكا للحداثة واستيعابا للتقدم وهذه الإنتاجية هي عملية تفعيل للشعر تتولد عنها

رؤية جديدة ليست استنساخية بقدر ما هي مبدعة اختلافية أقول هذا واستحضر قول الشاعر: «اغسل التاريخ- ما قال، وما انكره»

فأهم ما تحتويه رؤية الشاعر المتقدمة هاته تتطابق ووجهة النظر التعددية التي تتوسل«النظر الى التاريخ باكتساح تراثه وأصواته المتعددة، وتأمل المفعول فيه والسائد، والتوغل في صمته، والحفر في المنسي منه[6].

إذن فالشاعر اختار أن يكون ممارسا لشعرية حفرية تهتم بفحص (ماقاله التاريخ) وبكشف اللامفكر فيه- المسكوت عنه- (ماانكره) بل إن حفرياته"ليست أكثر من كتابة ثانية(ابجدية ثانية): "أي تحويلا منظما لما كتب، ووصفا منظما لخطاب يجعل منه موضوعه"[7] إنها بعبارة أخرى تأسيس إقامة لخطاب حفري في الوجود، وبالتالي كان الشعر بالنسبة لأدونيس رؤية مفتوحة على المستقبل إن حقيقته لاتقوم على معطيات يقينية صرفة، بقدر ماهي إشارات إيحائية مفتوحة على أبعاد الدلالة الرمزية والتعدد المتداخل، وسيمائية الإنكسارات المتداعية للأشياء والأسماء التي يوظفها الشعر من أجل تفتيت العلاقات، وإحداث تصدعات بنيوية عميقة داخل ثوابت اساسية تعد مرجعا يقينيا للرؤية التقليدية، التي تموقع نفسها ضمن بنية الإنسجام، وتمثل الواقع دون محاولة اختراقه.

ج- تتكون قصيدة "البرزخ"من سبعة مقاطع شعرية، وتتصدرها بدون استثناء، مع اختلاف طفيف مس المقطع الأول فقط، لازمة شعرية تعبر عن جوهر الرؤيا العميقة للقصيدة باعتبارها محاولة استكناهية للذات قصد تقويم العلاقات بالعالم، من خلال كشف وتأويل جدل الأشياء والأسماء، وهذه اللازمة الشعرية هي:

"تخرج الأشياء من أسمائها- لا أسميها"

وقد تكررت 16 مرة داخل القصيدة، وفي المقطع الخامس وحده وردت 6 مرات، بينما وردت مرة واحدة في المقطع4-3-2 ومرتين في المقطع 1و2 وثلاث مرات في المقطع7.

أما التغيرات الطفيفة فنسجلها بخصوص المقطع 4 وبداية المقطع 7 حيث حذفت جملة "لا أسميها" أما بالنسبة للمقطع الأول فنلاحظ أن الشاعر استبدل في المرة الأولى كلمة"الشيء بمرادف أخر هو الحاضر (وسنرى دلالة ذلك لاحقا) وفي المرة الثانية فقد اختار التعبير بالمفرد" الشيء " عوض"الجمع" الأشياء كما هو الشأن في باقي الحالات الأخرى، كما أنه استعمل حرف الجر «على» عوض «من» وليس القصد من هذا الإحصاء الأسلوبي الأولي مجرد الإطلاع على كيفية الإنتظام اللازم وتغيراتها فقط، وإنما النفاذ إلى الكيفية التي يستكنه بها الشاعر علاقة التسمية بالأشياء أي تلك المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء بوصفها تجليا للظهور.

وإذا تأملنا بنية الجملة في اللازمة نجدها تتكون من فعل مضاعف يدل على الحاضر هو «تخرج» واسم معرف بأل يأتي غالبا في حالة الجمع هو «الأشياء- الشيء ثم مركب حرفي يتألف من حرف جر «من» وإسم مركب إضافي= (اسم مضاف وهاء مضاف اليه)وهو "اسمائه"

وكون الشاعر يصدر الجملة بالفعل(تخرج) دون أن يختار تصديرها بالإسم . فلذلك دلالته العامة التي تفسر بالرؤيا بالشعرية الفلسفية التي ينطلق منها، وهي روية فينومولوجية أساسافعل (تخرج) هنا يشير إلى الظهور والتجلي، إنه حضور داخل بنية الظهور والكشف، إنه حالة تجل الأشياء كما هي وكما تظهر في

الضـوء لكن الـشاعر ايـضا يردف من "اسـمائهـا"، ولفظ الأسـماء يحيل الى مدلول دال آخر هو الكلمات، وهذا الدال ينتمي الى بنية خطاب اللغة، وإذن فهـنا يبدأ التأويل الظاهري الفيـنومونولوجي في التشكـل، من خلال خلق شبكة تـناص تستحضر خلاصـات، فيما تعـلن عن تشـكيل معـتقد رصين يـزاوج بين روح الفكـرة العميـقة، وانزياحـات اللغة وتفـجراتها الجمـالية، اعني أن الـشاعر هنا عـندما يقول: تخرج الأشـياء من أسمائها فهـو ظاهراتي يلتقي بـهيدغر في تأويـله لـظهور الأشـياء تـأويلا أساسـه اللـغة، فهـو يرى أن الأشـياء تكشف عن نفـسها من خلال اللغة، وهي هنـا ليست أداة تواصل، وخلق المعنـى، وإنما للتعبير عن المعـنوية القائمة بالفـعل بين الأشياء، فالإنسان لايسـتعمل اللغة ولكن الـلغة هي التي تتكـلم من خلاله، والعالم يـنفتح للإنسـان من خلال اللغة ليـس باعتبارها وسـيطا بين العـالم والإنـسان، ولكـنها ظـهور الـعالم و انـكشافـه بعـد أن كان مستترا، فهي تجـل وجودي للعالم[8] ومن ثم يـلزم فهم عبارة الـشاعر التـي تلي الجـملة الـسالفـة وهي «لاأسـميها» والـضميـر يعود عـلى الأشياء نـفسها، وفـي هذا ايضا توظـيف للمنـهج الظاهـراتي الذي يقوم على اساس تـرك الأشياء للتجلي أو تظهـر كما هي دون فرض مقولاتنا– تـسمياتنا–عليها، فـلسنا نحن الذين نشـير الى الأشياء أو ندركها بل الأشياء نفسها تكشف لنا ذاتها فالأصل الحقيقي هو أن نستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه[9].

ما نريد أن نوضحه ضمن مـشروع حداثة أدونيس، أن الشاعر يؤسس لشـعرية تأويلية جديـدة تستمتد كيـنونتها الفعلـية من كون الشعر أساسا مفـتوحا على أبعاد التشابك الدلالـي، ومن كونه أيضا ابداعا للـرؤيا التي تعبر عـن عمق فهمه للـعالم. شأنه شأن الفـلسفة التي تشترك معه في نفس الهموم كثيرا.

"أولوني

جسدي رق- كتاب

كتبته ابجديات نجوم وغيوم"ص138

فالشعر بهذا المفهوم مشروع قراءة جديدة للعالم، بما هي تمثل تأويلي، يبني رؤيته على أساس الإختلاف والتعدد، وهو ما يعطي لقراءة أدونيس للوجود تلك الفرادة المتميزة بالغور في ملامسة الأبعاد المتوارية والمجاهيل اللابثة في أقاصي رؤيا الشعر ويعبر الشاعر عن رؤيا الإختلاف والتعدد بقوله:

تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها لغات

ولكل صوته"ص143

طبعا فرؤيا كهذه ليست بمعزل عن تأثير الأركيولوجيا الفوكوية، فلفظ لغات وأصوات تحيل الى الإختلاف والتعدد بقدر ما تحيل أيضا إلى الخطابات التي تطرح إشكالية الأسماء والأشياء التي يحاول الشاعر هنا أن يخرجها من إطارها النظري الصرف الى إطار إبداعي يستند الى لغة المجازات القصوى، ويهمنا هنا أن نفهم وجهة نظر فوكو قصد الإنفتاح المباشر على عالم الشاعر.

ففوكو يؤكد أن الخطابات كما نسمعها أو نقرؤها كنصوص ، ليست كما يعتقد مجرد تقاطع خالص بين الأشياء والكلمات، ليست لحمة باهتة للأشياء، أو سلسلة ظاهرة ملونة من الأشياء، فالخطاب ليس مساحة يتماس فيها الواقع واللغة، ويتشابك فيها القاموس بالتجربة، ففوكو وضح بأمثلة دقيقة أن تحليل الخطابات نفسها يضعنا أمام انحلال عري الروابط التي تبدو لنا ظاهريا أنها جد وثيقة بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموعة من القواعد الخاصة بالممارسة الخطابية"[10] .

وينتج عن هـذا الا نعامل الخطابات كمجـموعة من الإشارات الدالة علـى المضامين، بل "إن ننظر الـيها كممارسات خطـابية، فلا وجـود بطـبيـعة الحـال لخطـاب بدون إشـارات، لكـن ما تـقوم بـه الخطـابات يفـوق بكثـير مجـرد استـخدام الإشارات لـلدلالة عـلى الأشياء"[11] .

لقـد اشرنا إلـي أن ما يـشد أدونيـس الى هذا الخـطاب، لـيس التماثل والتطابق فهذا يؤدي الى الإستنساخ، ولكنه المنهج الحفري، الذي مـكن الـشاعر فـعلا مـن كشـف انحلال عـري الروابـط بين الأشياء والأسماء، ولكن في افق آخر تـكون فيه العلاقة بين الأشياء والأسماء تتعدى الإطار الواقعي الضيق، لتشير الى احتمالات صيغ الكون المتعددة التي هي فعل حقيقـي تتجسد فيها أصوات الكينونة بوصفها نداء للوجود، وسبيل اقامة في العالم.

القصيدة كتقويم للوجود

يشكل الوجود كينونة حيوية، تتخذ صيرورتها من وظيفة حركية تعمل على انتاج قوى متعددة الأشكال، متحدة أو منشطرة، كامنة أو ظاهرة، كلية أو جزئية، منتظمة الحركة أو ساكنة، وتلتقي القصيدة بصيغة الوجود هاته، ليس من جانب محاكاتها للعالم كما بين ارسطو من قبل، ولكل بكونها كينونة حيوية ايضا فهي وجود اخر يحاول محاورة الوجود الكوني، بإعادة تشكيل القوى، وخلق انتظام رؤيوي مجاوز لحركة الواقع وترسباته الاعتيادية المزمنة، للوصول الى اللاتناهي باعتباره المنفذ العميق الذي تثوي فيه الرؤى الشعرية، بوصفها قوى حيوية متعالية لاتحاكي فقط بل تعمل على توليد عوالم اخرى وفق انتاجية ابداعية، وهذا ما يمكن تسميته بتقويم الوجود،"والتقويم" وفق هذا المنظور هو اعادة خلق متجدد ولا متناه، ووفق هذا ايضا نعتبر قصيدة البرزخ تقويما للوجود، لأنها تبلغ الدورة في اختراق ابعاد الكون فهي تنوجد وجودا ذا ماهية شعرية، يدمر سلطة الذات وقوتها الاتية في امتلاك الأشياء وفق مبدأ غريزي، ليترك حرية واستقلالية للأشياء لتعيد انتظامها داخل بنية لغوية تحتوي وتحتمي برؤاهاالخاصة. ومن ثم فعملية تقويم العالم تخضع لفحص دقيق من قبل وجود شعري يحاور الزمن لا باعتباره آنات متوالية ولكن

بكونه أفقا لفهم الكينونة، كما يحاور المكان ايضا بوصفه إحدى ابعاد تجلي الرؤى التي فيما هي تسائل تعيد ترتيب الأشياء داخل المكان، وبذلك فالقصيدة (لا الشاعر) هي اللاعب الحقيقي الذي يقف في مواجهة لاعب اخر هو العالم، للتنافس على لعبة شطرنج أو لعبة الوجود وهنا سر تمييزها الإبداعي، فإذا كان الفكر الفلسفي بحث مستمر عن اشكال وعلل انتظام الكون فالقصيدة تحتوي هذا البحث لكنها لاتقف عند حدوده بل هي خلق لانتظام الكون ذاته، أي إنها مبدع للوجود وبعد كينوني حيوي في الآن نفسه، ومن ثم يلزمنا أن نعيش زمان القصيدة باعتباره لامتناهيا ممتدا قادرا على امتلاكنا كذوات عوض امتلاكه، ولكن طبيعة هذا الإمتلاك قائمة على اسس جمالية فنية محضة بعيدا عن الإمتلاك القسرى الذي تمارسه الذوات ضد مختلف اشكال الحياة.

ولقراءة هذه الأبعاد في قصيدة البرزخ، لابد من خوض مغامرة الغوص العميق في عالمها المادي المنحدر من أعماق الأساطير، ولهذا فمهمتنا لاتنازع القصيدة في سمتها الخلقية (بفتح الخاء وكسر القاف)، بقدر ما ستحاور شكل هذا الإنتظام الخلقي وأشكال تجليه:

أ- تماهي الأشياء بالزمان/ الحاضر:

لايفتأ الشاعر يردد في مطلع كل مقطع بأنه لايسمي الأشياء وهو بذلك يمارس ابداعية ظاهراتية تقوم أساسا كما بينا على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا عليها، وبما أن القصيدة لغة فهي ذلك الظهور للأشياء، الذي تتجلى من خلاله انتظامية دقيقة وبناء وجودي، وبالتالي فحركة الإنتظام هذه تتماهى بالزمان ويكفي أن نفحص المقطع الأول لنكتشف سر هذا التماهي.

" خرج الحاضر من أسمائه

يخرج الشيء على اسمائه- لاأسميه، ولكن

قلد الورد يد الشاعر واستسلم للماء الذي قلد نهر الرغبات

فقل الأن لليل الكلمات:

انت نور آخر يفتح الفجر عليه

سأحيي وردة يحملها الشعر اليه -"ص137

إن التماهي بين الشيء والزمن يتجلى هنا من خلال خلق الشاعر لعبارتين متوازيتين الأولى تحتوي كلمة"الحاضر" وهي تلي مباشرة فعلا ماضيا خرج يحيل الى الظهور والتجلي، والثانية تضم"الشيء" وهي كلمة تلي مباشرة فعلا مضارعا يحيل علي الزمن الحاضر "يخرج"ولفهم هذا التقابل الذي يوحي بتماهي الحاضر بالشي، يلزمنا أن نتذكر أن الإغريق يطابقون بين مفهوم الشيء ومفهوم الحاضر بمعنى ماهو مستجلب ومتمثل أي ماهو حاضر[11] فالشاعر هنا يعتمد على مرجعية تراثية في بنائه للغة النص، ليخلق حوار الفكر مع اللغة ، وليشير الى احتمال تعدد الدلالة المفتوحة باعتبار أن الأشياء تتجلى في حضورهاضمن بنية الإنتظام اللغوي الظاهراتية، وإذا تفحصنا الجملة الإستدراكية التي تلي مباشرة خط الإعتراض الذي يبدأ بكلمة لاأسميه، فإننا سنكتشف لعبة انتظام ظهور الأشياء هذه، وحينئذ تكون الصورة الشعرية بانزياحاتها تخلق صدام الأشياء والأسماء، ومن ثمة تكون الأشياء هي الباحثة عن شكل ظهورها داخل الأسماء، وبما أن الشاعر ليس وصفيا، أي لايهتم بالمحاكاة، فقد رسم للتو، صورة لايكون الشاعر فيها هو الذي يقلد الورد بل على العكس من ذلك فالورد قلد يد الشاعر، واستسلم للماء، أي للشعر على اعتبار أن احدى دلالات الماء الأساسية تقترن بالكلام، كما أن للماء هنا ايضا بعد اسطوري

يتجسد في اسطورة ادونيس كما اشرنا سابقا وهنا سر حضور الدال "ماء" في هذا المقطع، وتفضح كلمة "نهر الرغبات" هذا التعالق الامتدادي بين الدوال، فالنهر يشير الى بنية مائية. بينما "الرغبات" تشير الى بنية شعورية وفي ارتباط البنيتين معا خلق لوجود الشعر القائم على بنية لغوية تنتظم داخلها الكلمات واللافت أيضا أن الشاعر يفتح جسورا بين مختلف اشكال الكلمات حتى وهي تقبع داخل معاني متناقضة فليل الكلمات لايحيل الي العتمة ولكنه رمز للنور الذي يقتحم الفجر، وهنا إشارة الى تحقيق ظهور الأشياء في زمن ممتد لايكتفي بلحظة الحاضر فحسب، فالمثال هو الوردة فكينونتها تتحقق في الشعر لاخارجه، فإذا كانت وردة الواقع هي الشيء الحاضر القابل للانتفاء في زمن آخر، فإن الشعر يصبح ماهية للوردة حين يحتويها كشيء لامنته، يخلد في صميم كلمات القصيدة وحينداك يصبح وجودا محتفى به، يدخل مع الذات في علاقة تواصل حميمة مثيرة لعملية استبطان الحس الباطني:

"هو ذا أيقظت اعماقي وصحت الحب جاء،

عاشقا اصغي الى جسمي واستقرئُ ما يكتمه

وحصادي دائما جهلي به.

ساحيي وردة يحملها الشعر اليه.

اكتب الجنس الذي فيك لكي تقرأ تاريخ الزبد

لاتعيش الروح في الغبطة الا

عندما يكتبها تيه الجسد

سأحيي وردة يحملها الشعر، سأبقى

ارتقي الغيم، وابقى

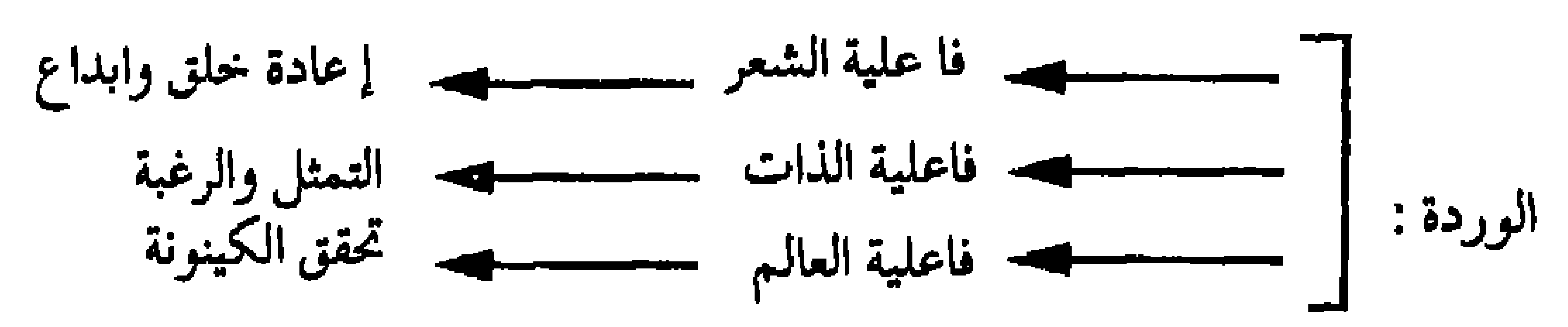
اسحب الأفق بخيط

وأجر الشمس من إراداتها"

ص (138)

في العلاقة التي يؤسسها الحاضر كتجل وجودي للشيء وظهوره، يتشكل محوران أساسيان متشابكان في قواسم مشتركة وهما :

1 - محور الوردة: وهنا فالوردة بؤرة تلاقي ثلاث فاعليات دينماميكية هي: الشعر- الذات- العالم على الشكل التالي:



إن هدف الفاعلية كما يرى بارت سواء أكانت انعكاسية أو شعرية، هو أن تعيد بناء شيء موجود"بطريقة تبرز قواعد الأداء الوظيفي لهذا الشيء الموجود الذي يؤدي الى إبراز شيء ما وجلائه، شيء كان قد بقي لامرئيا، أو إذا فضل المرء ذلك، غير جلي في الشيء الموجود الطبيعي، فالإنسان البنيوي يتناول الحقيقي، ويحل تأليفه، ثم يعيد تأليفه، ويبدو هذا أمرا على قدر كاف من الضآلة بيد أن هذا الضيئل بما يكفي من وجهة نظر أخرى حاسم، فبين الشيئين المجردين الأثنين للفاعلية البنيوية يحدث شيء جديد ليس سوى الجلي عموما فالمصورة هي العقل مضافا الى الشيء الموجود، ولهذه الإضافة قيمة تكمن في كونها الإنسان ذاته، تاريخه، شرطه وحريته وعين المقاومة التي تبديها الطبيعة لعقله[12] .

إن الشاعر يدرك الزمن الحاضر كصيرورة تتمثل فيها فاعلية الشيء وتجليه وتفاعله بفاعليات المصورة، وهنا سر التداخل بين الوردة كشيء موجود طبيعي، والوردة كخلق مبدع، وتمثل، وكينونة أي كاخر وجودي يحمل خفقانه وحياته الخاصة المستقلة، التي ينجلي خلالها اللامرئي واللامألوف طبيعيا، ومن ثم تدرك فاعلية الشعر كوظيفة إنجازية لتمرئي الحياة الباطنية للأشياء ذاتها، باعتبارها امتدادا حيويا للمصورة والتخييل. واعادة الخلق التي يمارسها الشعر تمكن « الشيء» الوردة من ذاتية خاصة أي وسمها بنداء الوجود، وهنا يحدث التقابل المرآوي بين حياة الوردة وحياة الذات وهو يؤدي الى تداخل وتناغم وتشابك ومن ثم فليست فاعلية الذات هي نطق اسم الوردة، بل تخلق المسار الذي اتخذه المعني ازاءها دون أن تحتاج الى تسميته[13]، وهو مسار انطلاق التحية وايقاظ الأعماق والعشق، والإصغاء للجسد واستكناه صمته واختراق مجاهليه، وهو ينتهي بكتابة جنس الشعر بما هو صيرورة، وقراءة لتاريخ الأبد، وتحقق غبطة الروح المشروطة بتيه الجسد المهووس بالتعالي وإدراك الشيء في ذاته والتفاعل بمركز الأشياء/ الشمس لسحب قوة تمركزها، التي هي قوة العالم وفاعليته التي لاتعني سوى تحقيق الكينونة، ومن ثم تغدو وردة الشاعر محورا وبؤرة تتشظى حولها ومنها الذوات والأشياء والمعاني، وتصبح رمزا لفاعلية إبداعية هي محور اسئلة الوجود، ولهذا تحدو "الشاعر" رغبة الى تخصيص قصيدة كاملة للوردة، عنوانها وردة الأسئلة ومطلعها:

"يخرج العطر حيران من وردة الأسئلة
تخرج الأمثلة: من فم الأرض مخنوقة" ص153

2 - محور "الجسد- الذات" باعتباره رؤيا، وهنا تتكاثف فاعلية الشعر باعتبارها فاعلية تأويلية تستكنه الذات لقراءة الجسد ":

أولوني

جسدي رق كتاب

كتبته ابجديات نجوم وغيوم (التشديد من الناقد)

جسدي مسري الى النور واشلاء دروب

جسدي يؤلم للسر الذي يتكي ء الآن على سرته

أولوني

يكتب النورس عن عائلة البحر كتابا من زبد

أولوا صوتي / قولوا

لم يعد يعرف أن يبسم أو يومئ أو يصغي للفجر أحد ص(138.).

الذات إذن تدرك الفعالية الشعرية بكونها هيرمونيطيقا تدرك الأشياء والذوات كامتدادت نصية، لها بعدها النظمي والسيمانطيقي، ولها إمكانيات مفتوحة على الاخر قصد إعادة كشف تشظي المعاني، داخل هذا الإمتداد النصي، وما يهم الشاعر هنا هو أن يكون هذا الاخر حاذقا في تأويليته وبحثه عن الرؤيا، ومن تم يشبه جسد ذاته ب "رق وكتاب" ومن ثمة ايضا يدخل الشاعر مشروعا حداثيا يعيد فيه الاعتبار للجسد الذي اقصي منذ قرون عن عملية التفاعل الإبداعي وهنا يلتقي بميشيل برنار"الذي يحث علي" إعادة قراءة الجسد وتفكيكه، كما يقرأ ويفكك الكتاب والرموز[14] .

إننا إزاء عملية دقيقة يتخطى فيها الشعر فاعلية انتاج خطاب اللغة الى فاعلية أخرى توظف اللغة الماورائية، فخطاب الشعر يصبح مقروءا داخل بنية الشعر نفسه، وقارءا لأدواته في الآن نفسه وبالتالي فالنقد هو جزء هام من بناء شعرية تأويلية، لذا تدرك الذات

أن لغة جديدة تنبثق من رحم الشعر، لغة جديدة تتحدثها هي بدورها وتؤول صوتها:

"أولوا صوتي؛

إنه بحث مستمر عن لانهائية الدلالة المنفتحة والمنفلتة عن حراس المعنى الذين يحتكرون الحقيقة لصالح بطريركية مدمرة للجسدانية، هذه التي تنشد التعدد والإختلاف.

ب- قراءة الماضي:

هذا البحث المستمر يقود الشاعر الى إعادة فحص الماضي والشروع ضمن خطة تأويلية عميقة تبدأ من تفكيك آثار الماضي وتقويم دلالته القطعية المتمثلة في اليقين:

"تخرج الاشياء من أسمائها ولكن

ابتكر ما صنف الماضي، أعد إعجامه

وأعد تصريفه

وأعد إعراب(ص139)

الشاعر يرى الماضي هنا كامتلاك، وتبنينات نصيه، وفاعلية انتاج مثني، لكن المشروع الشعري منظورا اليه كحداثة، لايقف عند حدود تقديس المتن الماضوي، ولا عند حدود الإنبهار به، ولاحتى احتقاره بل يهدف الى إعادة قرائته، واكتشاف خطاباته، وتأويل لغته والقصد هنا لايجب أن يفهم على أساس إنه قراءة أكاديمية للثرات كما هو الشأن عند " الجابري" و"تيزيني" و"مروة" و"حنفي" وغيرهم، وإنما إحداث خلخلة ضمن الجهاز المفاهيمي الماضوي، واكتساب رؤية متفتحة لاتستلب في التقديس، ولاتخضع للدوغمائية والقطعية:

"اليقين الآن شحاذ أحيي

شاطئا يكتبه البحر ويرويه الى أمواجه

وأحيي خرقة

مسح العاشق فخديه بها

وأحيي طحلبا

وأحيي قشة

ربما علمني السير على الطحلب أهواء المكان

وحساب الوقت والرحلة في اسفنجة

ربما علمني القش الرهان

وأحيي كل ما يهوي

ولا يخضنه أي قرار (ص139)

وإذا لاحظنا التشبيه- المفارقة الذي نحته الشاعر هنا سنجد أنه يجمع المماثلة ضمن لعبة التخارج، فالمشبه- اليقين كشيء في ذاته أي كدلالة ميتافيزيقية هو دال على الصدق والوثوق واللاريبية، إنه يلبث داخل التمركز المتعالي، لكن المشبه به شحاذ هو نقيض لحالة الصدق فهو في حالة عدم استقرار فاقد لمركزه وهو متشظ لإقراره، ولاامتلاك لديه بمعنى انه رديف للريبية، وإذن ففي تشبيه اليقين بالشحاذ في الزمن الحاضر هو كسر لتمركز الماضي، وخلخلة لإحدى رموزه التي لايرقى اليها النظر والشك وهنا نعود للتذكير بأن "الشاعر" يمارس كتابة الظن والمستحيل، كما اشرنا سالفا، لذلك ينطق أشكال المعنى المتعدد دون تسميتها، لكن بالمقابل يذوتها كأبعاد شعرية تحيا في منظومة الخلق المتجدد، فالشاطئ الذي يكتبه البحر، والخرقة التي مسح العاشق فخذية بها والطحلب

الذي- ربما- علم الشاعر السير على أهواء المكان وحساب الوقت والرحلة في اسفنجة، والقش الذي- ربما- علمه الرهان، هذه كلها هي انفلاتات وجودية هاربة عن شكل الإنتظام اليقين ، لكنها إشارات بليغة تشكل بالنسبة للذات الشاعرة دلائلية الرؤية، بوصفها انبناءات ظنية، لاتخضع لكل ما هو يقيني، وهي ايضا علامات ضوئية تكشف سراديب الذات، وتتجلي كأشياء تخترق كل الأبعاد ولاتستقر ضمن بعد واحد أو وحيد:

"واحيي كل ما يهوي

ولايحضنه أي قرار"

لكن عندما يسائل الشاعر الماضي، فإنه لايسائله كلحظة زمانية مغلقة، بل يسائله كلغة، وإشارات يملك مفاتيحها، ومن ثم فهو يعيد تشكيل رموز الماضي لتكون أحد ابعاد الصيرورة التي هي بعد أخر ديناميكي لكينونة الشاعر المتوغل في لحظاته الرهيبة، محاولا امتطاء الفضاء والإنغمار في النور:

"هل أسمي الف الحيرة مفتاحا، وياء اليأس بابا

وأقول ارتسمت دائرة الصدق، ودار الأصدقاء؟

ولماذا لا أقول الزبد الحبر ، ومن اين أتاني

أرق المعنى، وتأتيني هدي البرحاء

أترى حظي حصى أرمي به

فرس السرومعراج السماء؟

في فقاعات من الصمت الذي يلقح بالموت الهواء

يوغل الشاعر في أهواله

ليس للنور أخ إلا الفضاء (ص133)

إن الشاعر هنا يعيد تفكيك المقولات، إنه ينقلها من مجال دوغمائي ماضوي صرف، الى مجال الشعرية المفتوحة، حيث كيمياء الشعر تعمل على تحويل مادة الأشياء، وتفصلها عن مسمياتها المطلقة، لتهوي بها في عمق سيمانطيقي، تتولد دلالالته وفق مبدأ "اختلافي"، ونسبية ظنية"، فعندما يقول الشاعر مثلا:

"هل اسمي ألف الحيرة مفتاحا، وياء اليأس بابا"

فأداة الإستفهام التي تتصدر الجملة الشعرية لايستفهم بها عن مضمون الكلام، بقدر ماهي أداة خلخلة للتسمية الميتافيزيقية التي تبني العالم على أساس إسمي يكون فيه الإسم هو الدلالة المطلقة للشيء قبل انوجاده، فالتسمية هنا كينونة للماهية، وليست كينونة للشيء ذاته ومن ثم فالشاعر ذا بصيرة نفاذة يدرك المسمى كشيء في ذاته يتجلى ليعلن عن تعددية كاشفة لاتقف عند حدود معنى مطلق ومثال ذلك هو لعبة الدلالة الخلقية التي يمارسها الشاعر في الدالين اللغويين التاليين: الحيرة – اليأس

ففي كل دال مفتاح لنقيضه، فإذا كانت الحيرة تدل على ضلال العقل وتيهانه، وعجز عن إدراك المفتاح وإذا كان اليأس دال على انغلاق أبواب الأمل، وانسداد الأفق فإن الشاعر ببصيرته يخترق هذا الأبعاد الظاهرة، ويفتح انطلاقا من الدال نفسه إمكانية التجاوز، وولوج الرؤيا المفتوحة، فألف الحيرة مفتاح لعالم شعري يقوله التيه، وياء اليأس هي بوابة هذا العالم الذي يتجاوز من خلاله الكائن عتبة كون مدرك، قائم على حياة إكراهية، تمارس سلطتها الإعتيادية عليه، ليوغل في أهواله في فقاعات من الصمت الذي يلقح الهواء بالموت.

ج- مساءلة الشرق:

تفصح هذه المساءلة عن تجريد"الشرق" كرمز من دلالة الروحية، حيث يمثل فضاء للرؤية ومكاشفة النور. ولكن الشاعر يسائله كواقع لتشكل دموي يعلن عن مذبحة للإنسان .

"تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها ولكن،

إسألوا الشرق: الن يضجر من مزج خطاه

بالدم الدافق من ابنائه

ومن السكر به

ومن النوم على أشلائهم؟

قامة التاريخ مالت في يدي

إنه الإنسان- مذبوحا على صدر بني("ص140)

لانستطيع أن نخفي رؤية الشاعر- الإنتقادية- للشرق كحالة وكتمظهر تاريخي، لاكتصور رمزي، إنها تحيل الى إحدى أهم سماته الأساسية ونعني بها الإستبداد الشرقي، حيث حركية تاريخه لاتقوم على التشارك الشعبي- الديمقراطي، بقدر ما تخضع لسلطة الفرد، الذي ينتزع التقديس لنفسه بالقوة وبطش السلطة، وسفك الدماء، ومن هنا تأتي ضرورة مساءلة الشرق الذي لم يستطع التحرر من هذا النزوع الطغياني.

لكن هذه الرؤية الإنتقادية لاتتسلح بخطاب سياسي مباشر، بقدر ما تتحصن داخل شعرية الإشارات، حيث الإحالات الدلالية تبقى حاملة لإمكانيات التأويل والقراءة التعددية:

"اقرأ الرمل، واستأنس بالريح التي تذرو وتنأى.

وأقول الحلم ضوء ولقاح

وعلى الحلم تأسست، وفي الحلم بنيت

أيها الواقع من سماك، من أين أتيت؟

لسلالات من الجرح

الذي يجهل

هل يضحك أم يبكي؟

دمي طفل سؤال (ص 140)

إذن فالشاعر وضمن نفس مقطع "مساءلة الشرق" يتحول الى الحديث عن قرائته للأشياء ولذاته نفسها.

وهنا يشبه الشاعر الساحر العظيم، اليس كل منهما يقرأ الرمل؟ فإذا كان الساحر يقرأ خطوط الرمل، ليدرك كيفية تحولات الأشياء والتحكم في مسارها، فالشاعر ساحر ايضا، لكنه يقرأ الرمل ليدرك تحولات دلالة الأشياء، وانبنائها دون أن يسميها ونلاحظ أن الشاعر يتأول الحلم، لا باعتباره حاملا لمضامين أحداث حلمية، ولكن بوصفه ضوءا كاشفا للذات، ولقاحا للشخصية، فهو القاعدة التي تتأسس عليها الأنا كفاعلية شعرية، حين تخلق رموزها متجاوزة بذلك حدود الواقع، بل تتمادى في نسيان أشياء العالم، لتظل ممسكة بخيوط الحلم، وهنا اتذكر قول أدونيس:

"أنسى كل شيء لكي أظل محتفظا بالقدرة على الحلم"[15]

إن النسيان هو علامة على رفع واقع بات استمرارا لمتوالية تاريخيه يمارس داخلها رعب دموي، وأضحى سلالات من الجرح العميق، هذا الواقع هو واقع الشرق الذي ينذر بضرورة المساءلة، ويبقى الدم الذي تختزنه "الأنا هو أشبه بطفل السؤال اليس السؤال علامة على القلق، والإحساس برعب الوجود؟

هـ - الأنا- الأشياء- العشق:

تفتح الذات افقا علائقيا آخر مع الأشياء تنفصم فيه حدود الإمتلاك الإكراهي، وتنبني عليه علاقة حميمية أساسها العشق حيث لاتضحى الأشياء منفصلة عن الأنا، بقدر ما تغدو امتدادا له وآثار لانوجاد ظل مخفيا، يهجس بامكانية وجود استطيقي ينتمي الى عهد التيه، ومن ثم فإن الانا تقتحم عالما وتحفر فيه للكشف عن جماليته:

"تخرج الأشياء من أسمائها، وأنا اعشق أشيائي قميصي،
قهوة الصبح، وأقلامي، والأسود من حبري
أشيائي بقايا عتبات
وأنا أعشق ليل العتبة
كلما شردني عنها غياب
شردت عني نفسي
وأنا أعشق نومي/ عندما أدخل في دفء سريري
تفتح لي الشهوة احضانها
وأرى أجمل أحزاني في أغوارها المصطخبة
ينتمي عهدي مع التيه الى فجر دمشق
واليها تنتمي ناري، أحشائي قوس
هائم فوق دمشق" (ص141 .)

وحتى إذا مارسنا بدورنا عملية الحفر في بنية هذا النص،فسنجد أن هناك بقايا عتبات تفضي الى رؤيا الشاعر العميقة، كما تفضي الى كشف علاقة تشابك دلالي مكثف

بأعماله الشعرية الأولى، ويكفي أن نشير الى العلامات اللغوية التالية في المقطع السابق:

أ- التيه

ب- فجر دمشق

ج- ناري

وأظن - إذا اسعفنا التحليل الأركيولوجي- أن هذه العلامات هي بقايا عتبات شعرية، لم تحضر هنا بشكل اعتباطي عفوي، بقدر ما تحيل الى إحدى أهم تجارب أدونيس الشعرية، أعني "أغاني مهيار الدمشقي" حيث تحضر العلامات الثلاثة السالفة، كدلالات أساسية، فالتيه هو السمة الرئيسية لشخصية مهيار "أدونيس" المتمرد دائما، والمدان ايضا الذي تلاحقه لعنة الإتهام وسوء الظن غير ما مره، (لعل آخرها هي إدانته وطرده من اتحاد كتاب سوريا) كما أن في« دمشق» إحالة إيحائية تفضي الى سلالة انساب شعرية فرمز ديوانه "مهيار" ينتسب الى دمشق، ومن هنا نفهم ذلك التماهي الدلالي بين شخصية أدونيس الشاعر التائه، وبين الرمز "مهيار الدمشقي" أول قناع في الشعر العربي المعاصر يسيطر على ديوان بأكمله حسب الناقد المصري جابر عصفور[17]، كما أن علامة النار تؤكد علاقة التشابك الدلالية التي تكشف عن رؤيا شعرية عميقة ذات بعد امتدادي في أعماله الأولى، وعلى الأخص أغاني مهيار، ونلاحظ أن الشاعر أضاف الدال نار الى الضمير ياء المتكلم التي تشير الى الأنا وهي دلالة على التوحد، وهي نفس الدلالة التي تكشف عنها أغاني مهيار الدمشقي، الذي يتحد- أول مايتحد- بالنار يجتاح مثلها الأشياء والكائنات فيصبح عنصرا من عناصر الدمار، لكنه يغدو -مثلها- عنصرامن عناصر الخلق ، فيتخطى عالما يحرقه ويحترق معه ليخلق عالما فتيا يبعث من جديد... إنها

نار أشبه بتلك التي تحدث عنها "باشلار" نار حميمية وكونية: تحيا في قلوبنا مثلما تحيا في السماء، تنبعث من أعماق المادة لتمنح نفسها بدفء الحب"[18] إن العلاقة الحميمية التي يولدها عشق الأنا لاشيائها، تظهر الإحساس بالإنتماء بل الإنتساب الى مرحلة شعرية ناضجة ومبكرة في الآن نفسه، وهو انتماء الى زمن التيه بوصفه إحدى سمات الكائن الشعري الذي سبق وأن أعلن عنه مهيار الدمشقي:

"أنا التائه الذي يتقدم سيلا ونارا" (الأعمال الكاملة ص420).

وإذاشئنا فسمات هذا الكائن هي التي تحضر هنا ايضا:

"ينتهي عهدي مع التيه الي فجر دمشق/ واليها تنتمي ناري أحشائي قوسي هائم فوق دمشق"

ويبقي أن نضيف أن علامتي التيه والهيام، سمتان للكائن باعتباره عاشقا كما أن في علامة النار- دلالة رمزية- تحيل الى العشق حسب باشلار بل الي الدلالة الجنسية ايضا حسب مرسيا الياد[19] .

ولم لا فالشاعر وهو يعيد خلق كينونة شعرية فإنه يمارس شبقية جنسية مع القصيدة، بوصفها احتواء لرغبته وتجسيدا للذته، ومفتاحا لشهوته وتجليا للجمال الايروتيكي :

وأنا اعرف أن الشيء لايصغي، ولكن

كم أناديه لكي يحضر عرس الكلمات (ص145)

أقول لكلماتي أن تنتشي في مكانها بين شفتي/ وهذا الضوء الذي يجيئها من أشياء الواقع ، أغريها بالسفر في/ وحشية سقوط ليس الإ صعودا آخر / حيث نرى للرغبة جسدا يولد في الجسد(ص72).

و- الشيء كبعد لغوي:

أن كلمة شيء"chose" في لغة الميتافيزقا تشير بشكل عالم الى كل ما هو شيء على نحو ما، فإن معناها يتغير تبعا لتأويل ما يوجد[20] وهذا التغيير هو انتقال من معنى الى اخر وهو ما يعني النظر الى الشيء كظاهرة متعددة، تكتسب ابعادا تشكيلية وفقا لتمظهراته، وتبعا للزاوية التي تقف ضمنها الذات الرائية والمؤولة، بمعنى آخر أن الشيء قد يدخل في صميم لعبة الدوال اللغوية ويضحى هو ذاته لغة تتحدث (بفتح الدال المشددة) وتحدث (بكسر الدال) أي أنه محاور كفء للذات، ممتلك لصوته في زخم تعدد اللغات .

"تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها لغات

ولكل صوته

كلما حدثني شيء، سمعت الموت يصغــي

كلما حدثت شيئا

خرجت نفسي من دجلتها

ومشت مشطورة في الضفتين

مثلما ينشطر التاريخ في قبر الحسين(ص143)

أن العلاقة التي يفجرها الشاعر هنا تضحى معقدة، ليس لأنها علاقة جدلية فحسب بل لكونها إدراكا موازيا بين الشيء والذات للعبة الحديث بوصفه تعددا صوتيا، واختلافا لغوية، حديث الشيء يولد لدى الأنا إحساسا سمعيا بالموت:

"سمعت الموت يصغي"

والموت له دلالتان استعاريتان هنا: الأولى كونه مستمعا يصغي فهو اشبه بمسترق الحديث، (جاسوس)، والثانية هي كونه متكلما

ومحدثا، وتجتمع هاتان الدلالتان بالضرورة لتكشف الطابع المزدوج للإستعارة الجدليـة المكثفة والمختزلة، والتي يمكن تفكـيكها وتمديدها كالتالي:

أ- استبدال كلمة سمعت- بكلمة رأيت، فنقول : رأيت الموت يصغي، وهنا الموت مستمع يشبه جاسوسا

ب- استبدال كلمة يصغي بكلمة مجانسة للعبارة هي يتكلم، فنقول: سمعت الموت يتكلم وهنا نحصل على الدلالة الثانية.

إن الشاعر يبقي هذا الإلتباس داخل بنية الإنتظام بشكل يوحي باللاتجانس لكن ما يلفت الإنتباه هو أن بين لغة الشيء والموت حضورا، يمكن الكائن من اكتشاف موقع الموت باعتباره امتدادا حيويا للحياة وتحقيقا للصيرورة وليس نفيا لها.

أما عندما تنتقل الأنا الى دور المرسل- المتكلم والشيء الي مرسل اليه، فإنها كذات تنشطر الى شقين، بينهما عبور الماء النهري، وهنا الدلالة الترميزية مرتبطة باسطورة أدونيس، ويؤكد الدال"دجلة" هذه الدلالة باعتبارها تحيل الى عنصر الماء، ولكونها إحالة ثانية الى أرض العراق مهد الأساطير القديمة، وتتشابك هذه الدلالات في مقطع شعري موال:

... لم اقل غير الذي قالته اشيائي/ في موعدي الأول في نهر الحياة/ عندما سميت قصابين أرواد/ وكان الورد في دجلة عطرا في الفرات...

... لم أقل غير الذي قالته أشيائي / في ريا أساطير وأحلام يدي(ص:146)

إن الشاعر إذن يدرك الشيء كلغة منتجة لدوالها ومن تم فهو لايسمي بقدر ما يعيد إنتاج لغة الشيء نفسها، لكن القدرة على إعادة انتاج القول تتطلب الإقتراب من الشيء ذاته والإنسجام معه، بقدر ما ينسجم هو الاخر مع الذات، إذن فهناك جانب مدرك، وشيء مدرك(الأولى بكسر الراء والثانية بفتحها) وإذا اختلفت بعض بنياتها فإنهما يتصلان عن طريق الأدوار التي يقوم بها كل واحد منهما، في عملية الإدراك المشتركة، لأنه لايمكن حصول أي إدراك إذا انغمس المدرك والمدرك في سكون تام، فالذات المدركة لاتتحرك إلا إذا الفت الشيء الذي حرك عملية الرغبة في معرفة، فالشيء لايخلق الذات والذات لاتخلق الشيء، ولكنهما يتعاونان، كلاهما يفرض ضمنيا وجود الأخر،فبطواعية الشيء للذات، فإنه يصيرها شاعرة واعية للاخر ولعالمها الذاتي أيضا، إنه يساهم في تشخصن الكائن البشري، بقدرما يضفي هذا الأخير صبغة إنسانية على كل الأشياء التي تدخل في أفقه [21] .

إن الشاعر وهو يكتشف أبعاد الشيء، من خلال لعبة الأدوار المتبادلة يتأول الشيء كمنادي ينخرط في نداء الوجود، حيث المجاهدة الذاتية الناتجة عن تأثير الأدراك، تحتم عملية التداخل والتخارج بين الذات والشيء:

لا أيها الشيء الذي أجهد كي أدخل فيه

ايها الشيء الذي أجهد كي اخرج منه"(ص146)

إن التعالق هنا شديد يفضي بالذات الى مغامرة اكتشاف الشيء، ومناداته، والإنغمار داخله، والإحساس بامتداداته أي بفاعليته وحيويته:

"سأقول الشيء ما أكرمه

هو ذا يأخذ أعماقي إلى وحدته

ويؤاويني أنا الطيف الذي يعبر في أجفانه

وأنا الصامت وهو الكلمة" (ص143)

أذن فهناك انجذاب عمقي نحو وحدة الشيء كاحتواء للذات، وككلمة وكنداء يوصل صوت أغنية الذات، وكمفتاح للكلمات ايضا:

"وأنا اعرف أن الشيء يصغي، ولكن

كم أناديه لكي يحضر عرس الكلمات

ولكم غطيت قبر الزمن الميت بثوب الكلمات

ولكم غنيت للشيء الذي ضيعه في أول الدرب قطيع الكلمات وتحدثت مع الشيء لكي أنقل أحزاني الى اللاشيء موصولا بخيط الكلمات

وأنا أعرف أن الشيء مفتاح ولا يفتح إلا الكلمات "(ص145)

إن الشيء هنا مدرك كلغة، تفتح العالم المغلق لحياتنا الداخلية، وتسمح لنا بالخروج منه، إنه آخر يؤول ويتأول باعتباره ممارسة نشاطية تكتسب وظيفتها انطلاقا من كونها فعلا، وفعل الشيء هو أساس كينونته"[22] .

وبما أننا دخلنا هنا لعبة هيرمونيطيقية، فإننا نستطيع أن نتأول الشيء في البرزخ باعتباره الشعر نفسه، وباعتباره قصيدة الوجود التي تفضي الى فتح باب المشاهدة والرؤيا، وقراءة الوجود، وتمكن الكائن من تكسير حاجز الموت بل إدراكه والتماهي فيه:

"وبعين الشيء حدقت لكي أشهد

أن القصب المائل آهات

وأن الموت للعابر في قابلة المعنى حقول من خزان

هكذا أدخل باسم الحب في الموت

كما يدخل في الموت

أو باسم حياة مرجأة، فأرى نفسي كأني مثله- صخب موه في صمت شموع مطفأة واراه نائما ملء سريري يقظا مثلي والعالم في أهدابه حلم يعبر في شكل امرأة" (ص148) .

إن الشيء كفضاء للمشاهدة هو عبور للذات نحو الخلود، والتكينن في الوجود، واختراق لتناقضات العالم، إنه إرادة الإبداع، حيث كل أشكال الوجود تخضع لعملية إعادة قراءة وانبناء وتشكل مواز للعالم، لكنه يتمتع باستقلاليته المبدعة.

ز- التعالق الدلالي:

القصيدة التي ركزنا على قراءتها في الأبجدية الثانية عنوانها: البرزخ: واختيار هذه العلامة لم يأت عفويا، بقدر ما يكشف عن جملة من الترابطات الدلالية المتشابكة افقيا أو عموديا، والتي تحيل الى تعددية تأويلية، فإذا رجعنا الى المعجم نجد مدلولات البرزخ كما يلي:

أ- البرزخ الحاجز بين شيئين

ب قطعة أرض محصورة بين بحرين

ج- ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت الى البعث .

د- ما بين الشك واليقين.

فإذا عدنا الى المدلول- أ- بوصفه إحالة الى الحاجز الذي يعيق التواصل بين شيئين، فإننا ندرك الحاجز النفسي الذي يعيق الذات عن الوطن، ويمنعها من مواصلة السير فيه:

"لي في أرض الأساطير التي استصفيتها

وطن ضاق على خطوي لا أقدر أن امشي فيه

ألأني دائما فاجئت بالفجر خطاه؟ وهو لايجرؤ أن يحضنني عجبا لهذا الوطن كيف لايكبر في إرجائه غير الكفن"(ص144.)

إن الحاجز إذن حسب رؤية الشاعر هو عائق إشكالي يقصي الذات، وينفيها، ولايقدر أن يتمثل حركاتها، أو يحتويها كفاعلية وإذا فحصنا المدلول-ب- أرض محصورة بين بحرين، فإننا نجد تعالقا أخر بين المدلول وأشكال حضوره في القصيدة، وهي تحيل طبعا الى الدلالة المائية، حيث الحاجز يتمثل في الحيلولة بين الماء وبين النطق والعجز عن الفعل :

- أيسمي فشلا أن يعجز الماء عن النطق، وألايقدر البحر على قتل حصاة ؟ (ص142.)

ويحضر البحر ايضا في النص كتمثل طفولي، وانبعاث صوتي، وحركة متنقلة"أقول كان البحر طفلا

عندما سافر في وجهي، ودونت صداه

وقرأت الأفق"(ص150.)

- ويقرأ الشاعر الأفق لأنه مهووس بالظن الذي يرمز اليه البحر:[23]

"البحيرات التي يكنزها الظن"(ص142.)

أما المدلول–ج– فيكشف عن تعالق آخر يوظف هنا من أجل إبراز أن الموت ليس توقفا أو انتهاء وليس حدثا خارجيا وإنما هو حالة مؤسسة للكائن في العالم من حيث هو موجود يضع نفسه باستمرار تلقاء الموت، فكأن الموت لايدفع الى الياس والإستسلام، بقدر ما يحض على اكتشاف أعمق لحرية الفرد، لأنه يحقق أعظم امكانياته كما يكشف عن طاقته الكبرى على الوجود[24] :

"هكذا أدخل باسم الحب في الموت

كما يدخل في الموت

أو باسم حياة مرجأة" (ص 148.)

فالموت هو إرث جمالي، وإمكانية أخرى لتجدد الكائن في الأرض:

(لم يرث شيئا دم الآجر (لم ينس المعري/ أن يقول الموت مزروع هو الأخر في الأرض كما يزرع ورد)ص147.

ويبرز أخيرا المدلول–د– وقد سبق أن أكدنا عليه، بخصوص كتابة الظن والمستحيل عند أدونيس، فإذا كان البرزخ يعني الحاجز.

ما بين اليقين والشك في الدلالة المعجمية، فإنه في الدلالة الشعرية لدى أدونيس هو شكل من أشكال التيه، ورمز من رموزه:

"برزخ

والتيه مرسوم

على كل فضاء

واليقين

الآن شحاذ

وأشيائي آختني: باب

ردني من هجرة المعنى الى

وأرى الكرسي مهموما

كمن يحمل عني كتفي"(ص150.)

فالتيه هو سفر نحو المصادفة المجهول، وامتطاء دروب المغامرة حسب المعجم الفرنسي"Le Robert" وبهذا التحديد يضحى التيه برزخا يعوق حصول المعرفة اليقينية، وبحثا دؤوبا عن رؤيا استبطانية تستهدف إبداع الظن.

خـــلاصــة

يقدم أدونـيس في تجربتـه الجديدة هاته، مغـامرة شعرية جـزيئة مستفـيدا من نضجه وسـيرته الأدبية المتـميزة- يخوض من خـلالها مواجهة مع العالـم بوصفها وعيا بالكينونة، ومن ثـم فهو يصغي الى نداء وعيـه الوجودي، مدركـا أن وظيفة الشـعر- هي الكـشف عن صيغ هذا الوجود، وإبراز إمكاناته المتعددة في العالم.

فالـلغة بالـنسبة لأدونـيس هي سـبيل لإختـراق فجوات العـالم المغمورة، الـتي تفضي الى أكوان أخرى تـكون فيها الحرية المـطلقة، هي جـوهر التكـوين، ومن ثم سـر بحث الـشاعر الدؤوب عـن هذه الحرية التي تمكنه من ممارسة أقصـى درجات الهوس التخييلي، وهي ممارسة لذوية تفضي الى كشف القصيدة كظاهرة جسدية بوصفها وليـدة هذا الـتفاعـل الإنجدابـي بين الذات وبـين الوجـود، بين إرادة الإبداع التي تنشد السفر الى المبستحيل، وبين التكوين المبدع (بفتح الدال) الذي تحتمي فيه انفلاتات الكون النادرة، وربيبته المشرقة.

الهــــوامش

1 - محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتهات والتلاشي، دار سراس للنشر تونس 1992 ص 135.

2 - نفس المرجع ص102.

3 - جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول ع 4-1981 ص134.

4 - المرجع السابق ص133.

5 - المرجع السابق ص128.

6 - عبد السلام بنعبد العالي: التراث والإختلاف، المركز الثقافي العربي، دار التنوير 1985ص 16.

7 - ميشيل فوكو: حفريات المعرفة ت سالم يفوت المركز الثقافي العربي البيضاء1987ط1ص133.

8 - نصر حامد أبو زيد:"الهيرمينوطيقا ومعضلة التفسير في مجلة فصول مجلد 1 عدد3 أبريل القاهرة 1981 ص 150.

9 - نفس المرجع ص150.

10 - فوكو : حفريات المعرفة ص47.

11 - MARTIN HEIDEGGER"ESSAIS ET CONFERENCES" Ed. Gallimard P 230

انظر أيضا ترجمة المحاضرة الشيء ترجمها محمد أملو تحت إشراف محمد سبيلا بكلية الآداب الرباط 1993 .

12 - رولان بارث: الفاعلية البنيوية ت كمال أبو ديب، مواقف ع 42/41 1981 ص99.

13 - المرجع السابق ص104.

14 - منصف الوهايبي: قصيدة الجسد، مجلة الحياة الثقافية ع 66 تونس1993 ص98.

15 - أدونيس: زمن الشعر دار العودة بيروت ص314.

16 - جابر عصفور: المرجع السابق فصول ص126.

17 - المرجع السابق ص125.

18 - المرجع السابق ص131.

19 - J. Chevalier et AGEERBRANT : dictionnaire des symboles ed laffont Jupiter 1982 P 436

20 - Heidegger p222

21 - محمد عزيز الحبابي: من الكائن الى الشخص دار المعارف القاهرة 1962 ص56.

22 - نفس المرجع ص 33.

23 - في معجم الرموز المشار اليه أعلاه، يرمز البحر الى حالة انتقالية بين الممكنات غير المتحققة، وبين الحقائق المتعينة، إنها وضعية نسبية ليس فيها حد يقيني باعتبارها وضعية للشك والظن، وغياب القرار والمعرفة القطعية ص623، والملاحظ أن الشاعر يوظف خاصة هذه الدلالات باعتبارها مشكلة لرؤيته الشعرية.

24 - مطاع صفدي: مارتن هيدغر والكينونة، الفكر العربي المعاصر ع 3 تموز 1980 ص15.

اشارات:

* ابجدية ثانية: دار توبقال- البيضاء 1994.

** الرؤية القرآنية للشعر رغم كونها لعبت دورا في انحسار دور الشعر العربي في الفترة الإسلامية إلا أنها رؤية عميقة عى المستوى الترميزي، فهي أيضا تدرك الشعر في وظيفته التداولية بوصفه غواية، وفي وظيفته الإستكشافية بوصفه تيها وهياما:

" والشعراء يتبعهم الغاوون/ ألم تر أنهم في كل واد يهيمون".

الكتاب والتأويل

أولوني

جسدي رق- كتاب"

(أدونيس[1])

"لكن حياتي مثل كلامي، تأويل"

(أدونيس[2])

" في كلامه على تطابق الكلام مع ذاته، كان ملارميه يؤكد على كون الكتاب في آن معا نفسه والآخر، بما أنه مركب مع نفسه هذا لايمنح نفسه لتأويل مزدوج فحسب، وإنما وكما كتب ملارميه نفسه:إنني أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها"

(جاك دريدا [3])

" يجب أن نتتبع العلاقة بين اللغة والعالم، لنحيط بالأفق الذي يلائم البناء اللغوي للتجربة التأويلية"

غادامير [4]

تمهيد : عتبة التأويل

أ- تمهيدا لعمل التأويل الشعري الشامل ينفتح أدونيس في ديوانه " شهوة تتقدم في خرائط المادة" على السؤال بوصفه مفتاحا أساسيا لاعادة تأسيس الحوار الشعري الذي يعد وسيلة استكناهية للذات والعالم، لذلك نجده يكثف من سؤال اللغة:

"أين سأحفظ أعيادي التي لم تمت بعد؟

كيف أحرر أجنحتي التي تنتحب في

أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن

في ذاكرتي، وهاهي خليج من الأنقاض العائمة؟

هل سينموبين كتفي حجر أو جذر خشخاش" هل الحيوانات السجينة في ستعرف أخيرا طريق الهروب؟ هل علي أن أدخل في سبات وأن أخون أعضائي؟ هل علي أن أصنع من الرمل سدادات لرئتي، وأن استلقي حجرا أسود في زبدية الطاعة؟ هل علي أن أدهن جسدي بزيت الالة، وأن أملأ حنجرتي بنعم نعم، لا، لا؟

كلا ليس لي وطن

إلا في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشعر (ص11)

يدخل الشاعر هنا في سؤال الذات، ليقيم حوارا مع أناه، في علاقتها بالمكان، والزمان، والتراث واللغة، وهو إذ يطرح سؤال اللغة، فهو يتوق الى التحرر من سلطتها كعائق للانتاجية، وليس كوطن للكينونة، ذلك أن هذه اللغة لاتصبح وطنا جوهريا للذات إلا إذا خلقت منها بيتا، تعيد تأسيسه لاليكون القفص بل ليكون فسحة للإقامة الدائمة، ومن ثم فالسؤال هو وسيلة لإعادة بناء الذات، وتفعيل ديناميكيتها عوض أن تكون أداة تشييئية آلية تعيد إنتاج قول خطاب السلطة المتعالية الآمرة التي لاترى في الذات سوى جهازا للخضوع للطاعة، ومن ثم يكون زمن الذات، مجردا عن آنية- إذ لايفتأ يكرر نفسه بشكل أبدي.

فالشاعر إذن يوقظ الوعي الذاتي كمرحلة أولي للفهم وذلك بالتحرر من السبات الذي كبل الجسد عن الإنطلاق والتجدد، وإذ تعثر الذات على نفسها، وتعي كينونتها، فإنها لاترضى بديلا بأي وطن ينفي ظهورها ويلغي فاعليتها سوى بالشعر بوصفه ممارسة لغوية، ومأوى جوهريا للكينونة:"

كلا ليس لي وطن إلا

في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشعر آويني ، أحرسيني أيتها الضاد

الضاد يالغتي يابيتي أدليك تميمة في عنق هذا الوقت، وأفجر باسمك أهوائي

لا لأنك الهيكل، لالأنك الأب أو الأم

بل لأني أحلم أن أضحك وأبكي فيك

أن التصق بك وأرتعش وتصطفق أنحائي

كـمثل نـوافـد بين يــدي ريم خــرجــت لــتوهـا من أصابع الله،"(ص12)

اللغة إذن بـيت الشاعر ومسكـنه عبرها تفجـر الذات أهواءها، وتمارس الحـلم كفهـم استبـطاني للـعالم، لـتعي وجودهـا، لأن هذا الوعي شرط أو مفتاح لفهم طبيعة الوجود كما يفصح عن نفسه في تجربة حية، وهو فهم تاريخي وآني وهو ليس ثابتا ولكنه يتشكل من خلال تجارب الحياة الحية التي يواجهها الإنسان، وهو وعي يتجاوز كما يري هـيدغر" مقولات الـزمان والمكان والمفاهـيم الميتافزيـقية [5] ولايقف عـند المرحلـة الذاتوية ولـكنه يسـتمر بحـثا عن الرؤيـا التي تمكن من إدراك حقيقة الوجود المنسي. واستشراف افاق المستقبل:

"هكـذا أتحول فيـك (اللـغة) الى نـفس يهـبط مـن فم السـماء وينفخ في فرج الأرض.

هكذا أحضنك وأقول من جديد

أنت الجسد الذي يسمي الغد

وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ"(ص14)

إن الشعـر مـن خلال هـذا الممـارسة التـأويلـية يـصبـح وسيـلة لانفتاح العالم، هذا الإنفتاح يتجسـد من خلال اللغة التي تستجمع التوتـر الذي يشكلـه التعارض بين الظـهور والإختفاء، والـذات عبر اللغة تجـتاز هذا التعارض من خلال الـتحول عبر مسافتـين: السماء بوصـفها الإنـكشاف والأرض كـرمز للـعتمـة والظلـمة (هيـدغر)، ونقطة أساسية تفصح عنها شعرية أدونيس هي كشف علاقة الذات باللغة، المنبنية على التجـاسد أو التماس الجسدي الإيروتيكي، حتى إن الذات تتأول هنا كأداة إخصاب في فرج الأرض، وهو إخصاب يبدد ظلمة الأرض، ليكشف العالم عن نفسه ويظهر الكينونة كبعد

تاريخي للكشف الأنطولوجي هذا الإنكشاف يظهر على شكل لعب رميه النرد، وهنا نشير إلى تناص الخطاب الشعري عند أدونيس بنصوص نيتشه ومالارميه، فالأول يصور رمية النرد، كما لو كانت تلعب على طاولتين متمايزتين، هما الأرض والسماء، الأرض التي يرمي فيها زهر النرد، والسماء حيث يسقط زهر النرد من جديد، لكن هاتين الطاولتين ليستا عالمين، إنهما ساعتا عالم واحد، الساعة التي يرمي فيها زهر النرد، وساعة سقوطه ثانية فرمية النرد تثبت الصيرورة كما تثبت وجود الصيرورة كذلك. ومن تم تكتسي طابعا رمزيا هو الإثبات المتعدد، والعودة الدائمة، وهو ما يحيل الى تعدد الكلمة الجامعة بوصفها شذرة وشكل الفكر التعددي، الذي يزعم أنه يقول معنى ويصوغه فهي بمثابة التفسير وفن التفسير أما القصيدة فهي فن التقويم فهي تقول القيم، إذن هناك بعدان: التفسير والتقويم حيث يكون البعد الثاني عودة للأول عودة الكلمة الجامعة أو دورة القصيدة، ومع رمية النرد يبدأ تفسير العودة الدائمة كما يتم تفسير رمية النرد بحد ذاتها في الوقت الذي ترجع فيه[6] .

- أما بالنسبة "لمالارمي" فيتصور أن رمية النرد يمكنها أن تثبت الضرورة وتلغي الصدفة وتنتج العدد الوحيد الذي لايمكن أن يكون عددا آخر، يتعلق الأمر برمية نرد واحدة، فوحدة التركيب الظافر في هذه المرة يمكنه أن يضمن عودة الرمي، وتشبه زهور النرد المرمية البحر، والأمواج والزهور التي تسقط ثانية هي كوكبة نجوم ونقاطها تكون العدد المنبثق من النجوم، ويلاحظ "دولوز" أن قصيدة "مالارميه" تندرج في الفكرة الميتافزيقية القديمة القائلة بثنائية العوالم فالصدفة هي كالوجود الذي ينبغي نفيه، والضرورة كطابع الفكرة الخالصة أو الجوهر الأبدي بحيث أن الأمل الأخير لرمية النرد هو أن تجد مثالها المعقول في العالم الآخر[7] .

لـذلك "فمـلارمي" يعـتقد أن وظيـفة الشعـر هي تحويل الـواقع الصرف إلى فـكر مجرد[8] والفكـرة هي الكلام الـذي يملك سلـطة عجائبية لممارسة لعبة النرد وإثبات الوجود الخالص المعقول.

وللمقارنة فإن الذات في رمية النرد عند أدونيـس، تتحول إلى ما يشبه زهر النرد عند نيتشه أو مالارمي، فسقوطها في فرج الأرض إخصاب للتعـدد، بينما تضحى اللغة هي ذلـك الملعب الذي يمارس عبره اللاعب فن رمي الـنرد، لإثبات كينونته التاريخـية، فاللغة إذن جسد التاريخ الذي يسمي الغد والمستقبل بعد العود الأبدي للكائن الجوهري في العالم.

ب- إذا كان أدونـيس قد انفـتح على الـسؤال لإعادة تأسيس الحوار الـشعري، فإنـه يستـمر في تأمـل تجربتـه الشعـرية في بعـدها الإشاري والـرمزي أي داخل مـنطـقة التـجريب الخـالق، مـن أجل التجاوز وولـوج عتبة التأويـل الشامل يقول مـتأملا تجربته فـي نفس القصيدة المشار إليها أعلاه :

من أجل أن أخلق مرآة تجدر أن تنتسب إلي وأن أتمرأى فيها

من أجل أن أبتكر فراغا يتسع لأهوالي

ربما فكرت أن ألبس معطفا بنصف دراع

وأن أمشي بقدم نصف حافية

ربما حاولت أن أشق شريان غيمة لكي أروي عطشي

ربما تمتمت الوطن واكتفيت بأن أروي تاريخ درويش

يشرف على الموت كاسيا قبره بصوتي

أو ربما حاولت أن اقتلع برج إيفل وأزرع مكانه شجرة ياسمين شامي

وربما ارتأيت أن أدعو من جديد آدم لكي يبني لحبه بيتا على الأرض ويتعرف على أبنائه.(ص102).

إذن فالشاعر يخلق ويبتكر، فهو لايكتشف المرآة التي يتمرآى فيها، إنما يصنعها، لتكون تجسيدا حيا لعالمه الرمزي، وكائناته الخيالية، ومسرحا للعبة الغياب والحضور، أي واقع الموت والإسقاط التاريخي التي تطالب وتستدعي الوظيفة الرمزية التي ترسم طرق اللغة والقواعد الضرورية للمسرحة بينما الخيالي فعل أول للذات، ومن ثم فالمرآة كمرحلة هي في آن معا انبثاق التماهي المستلب والرحم الرمزي، حيث يدلف الأنا في شكل أساسي قبل أن يتموضع ضمن جدل التماهي بالآخر، وقبل أن تعيد له اللغة وظيفته كذات ضمن الكوني حسب "جاك لاكان"[9] .

وبالنسبة لأدونيس فالمرآة شكل من أشكال الكون الشعري، لذا فهي تكتسي طابعا رمزيا يحيل إلى مشروعه الشعري، ويكفي أن نشير إلى ديوانه: المسرح والمرايا (1968)، باعتباره أول كتاب في الشعر العربي يوظف المرآة داخل بعدها الترميزي الذي لايعني انعكاس صورة الذات في الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخييل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التي تتمرآى للرائي من خلال المرآة وتحفيزا لإثارة السؤال :

سألت قيل: الغصن المغطى بالنار، عصفور.

وقيل وجهي

موج، ووجه العالم المرايا،

وحسرة البحار والمناره

وجئت، والعالم في طريقي

حبر، وكل خلجة عباره

ولم أكن أعرف أن بيني جسرا من الأخوة

من خطوات النار والنبوة

ولم أكن أعرف أن وجهي

سفينة تبحر في شراره[10].

فالسؤال بقدر ما ينطرح، بقدر ما يكشف الأقنعة، ويخلق التقابل المرآوي، وتعدد الصور التخييلية المحيلة الى اللعبة الرمزية للعالم، فالذات تقرأ العالم المرآة تستشرف أفقه وتحدس مجهوله إنها تحصل على مابه تكون نبوءتها، وهي بذلك تقيم علاقة جوهرية بالوجود، هي علاقة حميمية، علاقة تماه وتشابك وترائي.

ليشكل الشاعر مرآته وليبدع الفراغ، ويقول الظن والمستحيل فإنه يمارس التجريب الخالق كما بينا، وهو في مرحلة التأمل يعيد صياغة كونه الشعري مبرزا تنوعاته، وأشكاله المتعددة، فهو في المقطع السالف من "شهوة تتقدم- يختزل رمزيته الشعرية، تسعفه في ذلك استعارته الحية ذات الكثافة العالية التي فيما هي تلبس العالم داخل أقنعتها، فتخضعه الى عتمة اللغة ، ودروبها السحيقة، فإنها في نفس الآن تضيئه عبر الرؤيا، ومجال الرؤيا هو الإعتام حيث تنبهر الذات باكتشاف المتواري بينما مجال الرؤية (بالتاء) هو السطوع، حيث الذات لاتكشف بقدر ما تتلقى المعلوم والمعرفة الجاهزة تشير استعارات أدونيس الى تفكيره في لباس المعطف، بنصف دراع والمشي بقدم نصف حافية ومحاولة شق الغيمة، وقول اسم الوطن ورواية تاريخ درويش،،الخ هذه إشارات من خلالها يوجهنا الشاعر نحو تجريبه للقناع "أليس هو أول من كتب ديوانا شعريا تسيطر عليه لعبة القناع كما بين د ."جابر عصفور "؟ أو الى دخوله مغامرة اللغة لاباعتبارها وسيلة إبلاغ وإنما دربا من دروب التيه والتشرد وبحثا مهووسا عن عري الوجود.

إن أدونيس فيما هو يتأمل كونه الشعري، فإنه ينفتح على تأويل الكينونة، ويؤسس لشعرية التأويل، وفي هذا المستوى يجب أن نفرق كما أشرنا، بين الشعرية كمنتجة للنص باعتباره خاضعا للقراءة التأويلية، والمؤول للعالم، وهو من جهة ثانية قابل لتأويل ذات قارئة لأبعاده النصية.

الكتاب: مغامرة التأويل.

تدخل تجربة الكتاب عند أدونيس ، ضمن مشروع التأويل ، االشامل، الذي تنفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتنكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجا من المجازات والإستعارات التي يتشكل من خلالها كتاب العالم، "فالعالم كما يقول ياسبرز مخطوطة لعالم آخر لاتنفذ إليها قراءة كونية ولايفك رموزها إلا لوجود[11] .

أن أدونيس عندما اقترح فكرة الكتاب، فهو لايحل بها فكرة البديل الشعري لما هو ديني مقدس، أو لما هو تاريخي، أوطبيعي إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعري لعالم طالما قرأناه بصورة دوغمائية، ولطالما قدم إلينا في شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسرية يهيمن عليهامنطق الهوية، لإثبات الإستمرار فهي لاتعتبر النص نسقا يفيض بالمعاني، ولا الدليل تكثيفا لعدة تأويلات وفضاء تفاضليا، وإنما كلمة ولفظا واللفظ هنا بمثابة الحد الذي يحصر المعنى ويحدده، إنه التعريف الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية، تقوم فقط على الشرح والتعليق[12] .

انطلاقا من هذه الرؤية المقوضة لأسس الرؤية الميتافزيقية القائمة على فلسفة الحضور، حضور المعنى بالنسبة لنفسه أو بالنسبة للوعي. ينخرط أدونيس في كتابة ثانية "للكتاب" المخطوطة التي ينسبها -مجازيا- للمتنبي، والتي يبرز من خلالها مفهومه لعملية الكتابة باعتبارها قراءة تقحم المعاني داخلها، وتنظر اليها كممارسة دالة تدخل ضمن مجري التفاؤل التاريخي والإجتماعي، وبهذا تصبح مجالا للصراع، وبؤرة التناحر بين إرادات القوة، وملتقى المنظورات المتباينة، ومن ثم فلن يعود النص حاملا للحقيقة لكنه لن يكف عن أن يكون مدار الصراع حولها، بوصفه منبع مفعولات الحقيقة[13] .

إن أدونيس كعادته يعودنا على مفاجأة الإنجاز الشعري الكبير فيخلق غالبا ما يتجاوز ذاته وغيره. لكنه مع ذلك شديد الإخلاص للجذور الشعرية التي يبني عليها عالمه الشعري، ومن ثم فنصوصه شديدة التشابك، فهي تقرأ بعضها، وتتأول دلالاتها، ولذا يقتضي الفهم الشامل لشعرية أدونيس مراجعة دقيقة لأهم إنجازاته النوعية، فشعريته إحالية، تشابكية وما حديثنا عن محطتين أساسيتين في شعرية أدونيس إلا إجراء منهجي توخيناه قصد كشف التعدد، انطلاقا من الاستمرارية النوعية للمشروع الأدونيسي وإذن فإنه وجب تأمل تأويلية أدونيس بالكشف عن الجوانب الإحالية لابستمولوجيا شعرية جديدة ومتجددة.

أ- التطابق (الكتاب = الذات)

التطابق هنا ليس بالمعنى الميتافزيقي التماهي بالحقيقة، إنه تطابق مجازي ، إنه تطابق الكتاب والكاتب، الكتاب بوصفه المشروع اللامكتمل والمفتوح باستمرار، والكاتب باعتباره ذات الكتاب، نفسه المؤولة للكتابة، كقارئة فعالة تنتج النص اللامكتوب الذي

لايكون مجال الكتابة إلاعلامة عليه وعرضا من أعراضه ، كما تنتج القراءة المحتملة كأبجدية ثانية، تتحدث عن أبجدية أولى إن الوحدة من خلال هذا المنظور هي وحدة المتعدد، جوهر المتخيل الذي يفتح إمكانيات اللاتناهي داخل مجال الخطاب، يقول أدونيس:

"أولوني،

جسدي رق - كتاب

كتبته أبجديات نجوم وغيوم"

ليس هناك حسب هذه الصورة إلا كتاب مفتوح، تتطابق به الذات كجسد ينكتب، تخطه ابجدية الطبيعة، ومن ثم يصبح هذا الجسد- الكتاب موضوع هيرمونيطيقا تدرك الأشياء والذوات كامتدادات نصية لها أبعادها وانعكاساتها السيمانطقية، إن الأمر يتعلق هنا بتأسيس ابستمولوجيا"الشعر البعدي" أو ما بعد الشعر، حيث ينتج النص لغة ثانية تتحدث عن الشعر ذاته لايتعلق الأمر هنا بخطاب الشعر بل بخطاب شعر الشعر ، ولاينجز أدونيس مغامرته هذه انطلاقا من اثبات الحضور وإنما تفعيلا لعملية التداخل بالآخر، وبالمنجز الشعري الحداثي، وما فهم أدونيس للذات كامتداد نصي مكتوب إلا تمثل عميق لرؤية "ملارمية"، لكن من وجهة نظر تناصية تتوخى التجاوز والإضافة النوعية، فملارميه كما يستنتج "دريدا" حين يتحدث عن تطابق الكتاب مع ذاته، كان يؤكد على كون الكتاب في آن معا نفسه والآخر" بما أنه "مركب مع نفسه" هكذا لايمنح نفسه لتأويل مزدوج فحسب وإنما وكما كتب مالارميه نفسه :"إنني أنثر عبره إذا جاز القول هنا وهناك عشر مرات هذه السماكة المزدوجة بكاملها[14] .

ومانكتشفه داخل هذا التطابق عند أدونيس هو انفتاح التأويل باعتباره المغامرة الجديدة التي يرهن فيها الشاعر ذاته داخل كتاب يؤول العالم بوصفه تشكيلا نصيا مفتوحا يقول أدونيس:

"لكن حياتي ، مثل كلامي، تأويل" (الكتاب316)

التأويل هنا لايعزل الكلام عن الحياة، فهو يقرؤهما داخل مبدأ التكامل والامتداد، ولايحصل الفهم الشامل بقراءة تدرك الكلام فيما تفصله عن جوهره الحيوي، وإنما بكونه خلقا متجددا للحياة، فهو إذ يفيض حيوية فإنه يكشف أشكال المعاني الثاوية خلف استعارات الكلام وانزياحاته:

"ماترانا؟ كتاب

أم لغات توسوس أحشاءنا

ونهاجر منها، كي نحرر إيقاعنا

من سلاسل إيقاعها

في لغات سواها؟ "(الكتاب209)

فهل نحن تجاه شعرية تتوخى تحرير "الذات/ الكتاب" من كل أشكال الإيقاع الرتيب الذي يكرر نفسه بالتجائها للغات مختلفة تمكنها من تأويل مغامرة الوجود؟

ب- الإنية مقابل اللفظ:

إذن ليس هذا تأويلا نهائيا حاسما، وإنما رؤية تدرك الوجودباعتباره صيرورة تتولد سلسلة من التأويلات عبرها، أي بجنيالوجيا لاتؤمن بالماهيات التابثة بقدر ما تصغي الى اللغة بوصفها تتعدد وتتشتت، تكتشف الأولويات التي أعطيت لمعنى على آخر، وتقف على الإختلافات والفوارق المولدة للمعاني وكما

هو الشأن عند" نيتشه"، فما يهم هو معرفة الكيفية التي تسمي بها الأشياء لامعرفة ماهيتها، ولهذا لابد من ربط معاني الواقع بالمنظورات والتطلعات التي تعطيها قيمة على اعتبار هذه التطلعات إرادات قوة متفاضلة، لذلك لايسأل نيتشه عن مدلول وعن قيمة لفظ، إنه يسأل عمن؟ lequi عمن يصنع جمال الأشياء وحقيقتها كما بين دولوز[15]. وهو مانجد تداعياته في نصوص الكتاب لأدونيس، هذه النصوص التي تعانق شذرات الفكر المعاصر، لا لتعيد إنتاجها، بل لتنتج من خلالها لغة تناصية تحاور الآخر، انطلاقا من تقويم جديد للوجود، يقول أدونيس على لسان المتنبي:

"الكلام خطي في البياض، مهب لحريتي

عاصف تارة،

تارة هادئ مستتر

والكلام خطي في السواد،

هوى مرة

ومرارا مهاو

فيه ليلي صباح

ومديحي مرثيتي.

أولوني› إذن:

لاتقولوا بلفظي قولوا إنيتي"(ص326).

هنا يلتقي أدونيس بنيتشه، فإذا كان هذا الأخير يستدعي "زرادشت" ليعيد قوله وتأويله، فإن أدونيس يستدعي المتنبي لينزع عنه القناع، فيؤول من خلال إنيته- أنا إرادة صنع العالم- لا من

خلال لفظة صيرورة الوجود، ومن ثم لايغدو الكلام سوى ضرب من التعارض التي تكشف جانبا من صراع الإرادات والقوى، فهو في الآن ذاته ملجأ للحرية، وبروز للأنا، ووقوع في عبودية السلطة، وهولايكشف عن تعددية حين تبادله لمواقع القوى، الإنتقال من الذات نحو تمجيد ومديح السلطة، أو العكس لأنه يمارس لعبة الظهور والإختفاء، في حين تبرز تعددية في إنيته، هذه الأنية المبدعة المتسامية، التي تتمركز داخلها إرادة قوة، تمتلك اللغة والأشياء لتتجاوز العالم، تحدوها اللاقناعة بأي شيء أرضي، بكل ما يمارس حجابته وعتمته على الظهور البراني لهذه الإنية، إنها إنية تتنبأ لتستشرف المستقبل انطلاقا من إعادة قراءة الماضي وصراع الإرادات، والسلطة، وهنا لايكون استلهام المتنبي إستجابة لدواعي ظرفية وإن كنا لاننفيها كواقع التردي والتشردم/ السقوط العربي، بقدر ماهو انخراط في مشروع كبير يري دور الشعر في تحرير طاقات الإنسان العربي بوصفه كائنا تاريخيا، قادرا عي إعادة صنع جمال العالم، وهو مشروع يتجدر بتأويله الشعري للوجود، وتعتبر محطة "مهيار الدمشقي" تأشيرا ترميزيا يكشف عن أصالة هذا التوجه الشعري بامتياز.

وفي العودة الى المتنبي، إثبات للعود الشعري كصيرورة تجدد واستمرار وتعدد للرؤيا بما هي تجل لإرادة الصنع والإبداع، وإضاءة العالم شعريا:

"حملت شمسي وأيامي وأسئلتي

ورحت استقرئ الدنيا، وأمتحن

لاأرض، لاوطن

إلا رؤاي تزور المجد ترسمه

بحرا وتوغل فيه، تستضيء به

لشعر ربانها، والمركب والزمن(الكتاب194)

الشعر، المركب، الزمن، ربابنة الرؤيا، وفضاؤها المجد المرسوم على هيئة بحر، والشمس والأيام والأمثلة محمولات الشاعر، واستقراء الدنيا وامتحانها، والإستضاءة بالمجد أهدافه ومراميه هذه صورة متشابكة تتداخل فيها الإستعارات مكونة رمزية مغامرة الإنية، والإنية بهذا المفهوم هي "الأنا" مضاعفة، إنها تتعدد وتتناسخ، لتكشف مابداخلها من رؤى تتلاقح لتكون امتدادا يسافر عبر التاريخ والزمن لاتحدها حدود الأرض والوطن، ولتأويل هذه الإنية المتعددة المضاعفة كما يدعونا إلى ذلك أدونيس لابد من كشف تشكلها وهو كالتالي:

إنية= (الأنا الأولى: أدونيس+ الأنا الثانية: المتنبي)+ أنا متخيلة3 : السندباد.. الأنا الثانية هي الوسيط الذي تتكلم من خلاله الأنا الأولى، بل تحل داخلها في عملية تناسخ "Reincarnation" بينما تتراءى أنا ثالثة وهي متخيلة تتضمنها"الف ليلة وليلة هي أنا السندباد، وهي لاتترائى بشكل مباشر، وإنما تظهر انعكاساتها في الصورة الشعرية التي يرسمها أدونيس، فإذا كان هذا الأخير يستعير من أنا المتنبي سموها المجنون وهوسها الإبداعي بالمجد، وعدم قناعتها بما هو أرضي، متوخية بلوغ أقصى السماء :

إذا غامرت في شرف مروم/ فلا تقنع بما دون النجوم.

فإنه يستعير من أنا السندباد التخييلية و روح مغامرتها الدائمة، وإبحارها المتواصل، لكشف ماهو مجهول وعجيب، وللاحساس بعمق الحياة، بوصفها نقيضا للمكوث الجامد، والخمول القاتل

للتوهج والمغامرة، وهو ما نجد سندا تأشيريا له في نص الشذرة- الإشارة الموازي للنص الأصلي أعلاه:

"لايرسي

إلاكي يحسن خوض اللجة،

في أمواج لايعرفها"(ص194)

نحن إذن أمام تعدد الأنات، فأنا أدونيس إذ تحل في أنوات أخرى، إنما تفعل من دينامية الصيرورة، وهي بذلك تسرق توهج الأرواح المغامرة، لتتابع الطريق وصولا للسر الكوني:

"ينزل الشاعر في التيه

كمن ينزل بيتا،

هكذا يحمله الكون الى محرابه،

ويرى السرعيانا"(ص203) .

ومن ثم فهو في سباق مع الوقت، وصولا الى هذا السر، لتخليد الأرض شعريا ، وإزاحة عتمتها الأصلية، لأن الشعر هو الإنارة الخالقة لرؤية ما تحجبه الظلمة:

"قال : لاوقت في الأرض، إلا لكي نجعل الأرض شعرا"(210)

وهذا هو التحلي الأبهى للإنية، ذلك النزوع الداخلي الذي يهجس للكائن الإنساني"في العالم" بما هو كائن شعري أن يرتقي دروب المغامرة، وتخليد الوجود.

تأويل التاريخ :

إعادة قراءة التاريخ بالنسبة لشاعر استكناهي، كما استنتجنا في الفصل الأول، هي قراءة إشكالية لأنها ممارسة هيرمونيطيقية، يحضر فيها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد متعددة تخضع لالية الكشف والتأويل:

هل أكتب تاريخا للأسود أو للأحمر، أو تاريخا لالون له؟ هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟ أأنسى الشيء وأذكر نفسي؟ هل ما ألمسه.

يغني عما لا ألمسه؟ (أبجدية ص185)

إن التساؤلات التي يطرحها الشاعر، لاتحاول البحث عن خط اتصالي لسير وقائع التاريخ التي دونتها عقلية اليقين/ السلطة، التي تحول الفعل الى نموذج سكوني، والحدث الى صورة ومعنى واحد، ومن ثم يكتسب قدسيته، وبذلك تبقى كثير من الأحداث بدون تفسير، بل إن بعضها يتم السكوت عنه، باعتباره مسا بالقدسية والشرعية السياسية والدينية، ومهمة الشاعر هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان المتراكمة:

"وماذا تفعلين بي أيتها الأبجدية

بلوتني لأقول بك المحو

لأسأل: هل ضيع التاريخ حقيقة أوراقه الخاصة؟ (أبجدية ص 52).

إذن فإن هدف هذه الكتابة الشعرية المؤولة للتاريخ، هو الحفر في بنية ما هو مسكوت عنه، وضائع على هامش التاريخ، والتدوين، إنها تدشين لتدوين جديد، مختلف لايعير الإنتباه للحقيقة كسلطة ايديولوجية منتصرة، وإنما يكشف صراع الإرادات والقوى، التي شكلت محور دينامية تاريخية، وبذلك يحقق أدونيس هدفا مزدوجا، الأول هو تمثل تداخل الأجناس، فلم يعد التاريخ ميدانا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق الشعري، كما أن الشعر لم يعد إمتثالا للظواهر الغنائية، وكما أنه ليس نظما تمجيدا للبطولات، شأن الملاحم الشعرية، بل تكثيفا لنسيانات التاريخ وإهمالاته،" لاسترجاع الاختفاء الذي كان وراء كل انكشاف والغياب الذي كان خلف كل حضور، إنه استذكار لتاريخ الوجود من حيث هو اختلاف منسي، ونسيان للاختلاف[16].

والهدف الثاني هو استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللشاعر مع اللغة من حيث هي وطن الكينونة، وبذلك يبني خطابا شعريا حول الخطابات التارخية، ويصغى الى ما قيل فيها، ليعيد تأويلها من جديد، وهو بذلك لايجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا، وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي، بما يلوح لنا من إمكانية الفهم للكينونة التي تشملنا جميعا حاضرا أو ماضيا، وإذن فليس لهذا الوجود التاريخي كما يرى "غادامير" تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة

الآنية، ويصلها بالماضي، وتمنح الماضـي حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم[17] إنه عـملـية تنـسف الحـدود المعرفـية والـزمنيـة بين المـاضي والحاضـر، وهو مـا يسـتجـليـه الشـاعر فـي مطـلع نـص سمـاه في الكـتاب"ذاكرة الراوي" يـسرد من خلالـه تاريخـا محكيـا، يوازي نص المخطوطة المـنسوبة للمتنـبي، ونصوص الشذرة الإشارية المـتبثة تحت مقاطـع المخطوطة، بالإضافة الـى هوامش الجهة اليـسرى يقول أدونيس:

"ذاكرة الراوي

في ذاكرة تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء، وتولد فيها

لاتعرف حدا

بين الماضي والحاضر

ولد الشاعر(الكتاب ص9)

فالشاعر ينفتح شعريا على الذاكرة باعتبارها، لغة الكينونة التي تنسـج من الأبعاد الـرمزية ما يمـكن أن نكشـف به عن جوانــب من التجـارب البشريـة، وهو ما يعـني المزاوجة بـين الاستعمـال المجازي الاستعاري للـغة، وبين الرواية بوصفهـا تصويرا سرديا يتمـثل لفكـرة إعادة تكوين ثان لتجاربنا الزمنية كما يرى "ريكور" 18 فعبر السرد نستجـلي عمق كينونـتنا بوصفها امتـدادا تجريبيا نتعـرف من خلاله على ذواتنا:

"وثنى الراوي

لانعرف من نحن

الآن ومن سنكون

إذا لم نعرف من كنا، ولذا

سأقص عليكم

من كنا

وأقدم عذري للقراء

إن كان حديثي سرديا، أو كان

بسيطا، لايتودد للفصحاء"(الكتاب ص10).

يتعلق الأمر عند أدونيس بكوجيطو شعري، يعيد صياغة شرطية معرفة الذات، لابوصفها أنا فقط وإنما بمعنى كونها ذاتية متعلقة بنفسها من جهة، وبتماهيها بالآخر، وبامتدادها في زمن يحدد هويتها، من جهة أخرى.

وبما أن معرفة الذات تأويل، فلايمكن أن تتم كما يرى ريكور إلا بتوسط البنيات الرمزية، ومختلف صنوف السرد والحكاية، لأن هذه الذات منغرسة في جسم وفي تاريخ عيني فردي، والعالم الذي تولد فيه هو الإطار الوجودي للممارسة التاريخية [19] .

أدونيس يعي دور التخييل الشعري كتمثل لوظيفة "النحن" أو "الذاتية الجمعية" في التاريخ، وذلك بالربط بين طموحاتها للمستقبل وتقاليدها المورثة من الماضي، ومبادراتها وأعمالها الراهنة، كما يعي توسط الوظيفة السردية من خلال انتاجه لراوحكائي يسرد من خلاله مختلف معايناته لتاريخ الذات الجمعية ومآسيها المضحكة المبكية إنه راوي كوميديا أرضية متماه بالمتنبي مهووس بالرواية لايتخيل عالمه المروي إلاكفاح جحيم تتمرأى من خلاله مختلف أشكال الممارسة التاريخية للذاتية "العربية"

وثنى الرواي

مغريا سامعية وقراءه

للهبوط الى آخر الحجيم التي تتأصل

في أرضهم وتواريخها،

قال أروي لكم

بعض ما خبر المتنبي وماهاله وما

صاغه

بعذاباته وبألفاظها، وبسحر البيان الذي

ينبجس من نكهة الرمز، أو لمحة

الإشارة

في نسيج العبارة

سأخيل حالي لابسة حاله وأكررتلك

الجحيم بلفظي بسيطا مستضيئا بما

قاله، أتقفى الضياء الى ذروات

الكتاب

بادئا بالتراب

(الكتاب ص11).

إن الذات لاتحقق مشروع روايتها للتاريخ إلا عبر تناسخها في ذوات أخرى، فهي تتحول من موقعها الأنوي (نسبة السى الأنا)، ومن حضورها الآني لتحل بأنا متخيلة راوية، حالة بدورها في أنا

المتنبي، وهو تحول من الآن نحو الأمس عبر المكان، القاعدة الأرضية، للتجارب التاريخية للذاتية العربية، ومسلسل السرد يقترح بداية زمنية تأسيسية هي السنة الحادية عشرة هجرية، سنة موت النبي محمد (ص) وأول ما تكشف عنه هذه البداية هي الصراع بين إرادات قوى، متسلحة بنوع من المعرفة والفهم التأويلي لهذه المعرفة العقدية، لكسب الشرعية، وهذا ما يستجليه الراوي في الحوار التالي الذي دار بين عمر بن الخطاب، وبعض الأنصار يوم السقيفة:

"نتقاسم: منا أمير ومنكم أمير

- يقتل الله من قال هذا

- يقتل الله من لايقول بقولي"

إن السلطة هنا هي محور صراع هذه الإرادات التي انخرطت في صنع تاريخ يستمد شرعيته من الوحي بوصفه لغة لتّوطين كينونة تتشخص عبر التمثل الديني، وبما أن موت النبي شكل حدثا أساسيا يتمثل في انقطاع لغة الوحي، فإن كل إرادة قوة محفزة الآن لتساهم في خلق موقعها داخل السلطة لتمثل استمرارا للنموذج النبوي الديني، وهنا تبرز قوتان أساسيتان تطمحان في اكتساب شرعية داخل السلطة الأولى هي الأنصار، باعتبارها العامل الأساسي الحاسم لانتصار سلطة النبي، وللعبها دورا آخر في تكسير قوة المعارضة القرشية "الجاهلية"، ومن ثم فهي مؤهلة الآن لتمارس دورها التاريخي من موقع المباشرة الفعلية للسلطة، أو على الأقل المساهمة في هذه السلطة انطلاقا من مبدأ التناوب أو التعايش و تقاسم السلطة، وهي قوة تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهاصات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى الفعالة، بقدرما تدعو الى انخراطها في تأسيس المشروع المشترك.

القوة الثانية وتحمل وجهه نظر أحادية، وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثي يتنقل بين زبناء الجذر الواحد هو قريش لاغيره ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى رغم أهميتها، وهنا إمتثال واضح لمنطق الاستبدادا حيث شهوة السلطة تتقدم لتحرك دينامية القتل، وصولا إلى شرعية السلطة المؤسسة على القوة، وبما أن هذا الخط ميكيافيلي يرى الغاية كهدف أسمى للمصلحة، فإنه يلتجئ الى كل الوسائل لتنفيذ هدفه، وانتصاره الحاسم كان البداية الحقيقية لوأد التعددية، والتشارك هذه المبادئ التي نجد بعض إرهاصاتها الأولية في زمن النبوة وكذا في الزمن السابق عليها، إن هذا الإنتصار اغتصاب للذاتية العربية وتشريع للقتل وهذا هو المسكوت عنه في التاريخ العربي، وهو ما يكتسي صبغة تأويلية عند أدونيس يفتتحها في أبجدية ثانية بالمساءلة والنقد:

"إسألوا الشرق: ألن يضجر من مزج خطاه

بالدم الدافق من زبنائه

ومن السكر به

ومن النوم على أشلائهم؟

قامة التاريخ مالت في يدي

إنه الإنسان مذبوحا على صدر نبي(ص140)

الإنسان كوجود في العالم يحمل تصورات لاثبات كينونته التاريخية، هوالمقصي إذن في هذا التاريخ الدموي، الذي لايفتأ يوسس لسلطة الفرد كخليفة، لسلطة فرد آخر حتى يسيل الدماء:

" وتنى الرواية:

عجبا للدماء التي لاتجف

وكررت هذا على المتنبي

وكان يردد مازلت طفلا

عجبا للزمان الذي يتجرع أمواج هذي الدماء ولاري

في جوفه (الكتاب ص 35).

إن الراوي يتدخل باستفهاماته التعجبية، لإظهار استنكاره، ولتحديد موقعه لاكناقل لما هو مقدس، تبريري يُقرأ كما هو كشكل إرادة متعالية خارقة، وانما كنا قد يخضع الأحداث الى شرطها الأرضي ويوولها في إطار الصراع على السلطة لتحقيق الرغبة في التملك والاستحواذ وإرواء لذة التأله والتربع على عرش السلطة:

"إنه العرش يصقل مرآته

صورة للسماء

ويزين كرسيه

بشظايا الرؤوس

ورقش الدماء"(الكتاب ص11)

إننا أمام دينامية تحركها أساسا هذه اللذة التي لاتحقق إشباعها في امتلاك السلطة إلا بالخضوع للذة أخرى هي ممارسة العنف.

" شهوة الملك تستأهل الناس،

تذروهم كالعاصفة"(ص12)

إذن فالراوي /الشاعر ينزع القناع عن التأويل الميتافزيقي الذي يقدم التاريخ كاعتمال لإرادة متعالية مفارقة للوجود الزمني، وتاريخ شيء ما كما يقول "دولوز" هو على العموم تتابع القوى التي

تستحوذ عليه وتعايش القوي التي تتصارع من أجل الاستحواذ عليه، ومن ثم فإن السلطة ليست متعالية على المجال الذي تظهر فيه، فيما هي علائق قوى فإنها تكون محايثة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى فهي لاتوجد الإ كفعالية، فهي استراتيجية تمارس كدينامية لاتنتج القمع والإيديولوجيا فقط، وإنما تنتج الواقع في غليانه وتعدده كما بين فوكو[20] .

وهو ما خاضه أدونيس حينما قرر أن ينخرط في إعادة قراءة التاريخ العربي بداية من السنة الحادية عشرة هجرية، محولا العالم الى حكاية، والحكاية كما يقول كلوسوفسكي "تعني شيئا يروي ولايوجد الإ في السرد وبه والعالم شيء يروى حدث مروي إنه إذن تأويل وما الدين والفن والعلم والتاريخ إلا أشكال مختلفة من التأويلات أ و أنها علي ا لأصح أشكال متنوعة للحكاية نفسها"[21].

حركة التاريخ إذن هي حركة توالي الأقنعة وتأويلاتها، فكل قناع عندما يكشف ينكشف عن قناع آخر، وعن حكاية ومن ثم وجب الإيغال في كشف أقنعة التاريخ وتأويلها، يقول أدونيس في فاصلة استباق:

"هوذا أمامك باب التاريخ

"اخلع نعليك"

يمينا يسارا استقم

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية ليس صعبا أن نتخيل قبرا ،يتكلم وحيدا قبرا، آخر ينخرط في حوار آخر ينتمي إلى جوقة يمكن القول أيضا القبر وجه.

عندما نقول عن شيء إنه وجه نقدر أن نقول عنه إنه كائن حي مادمت ترفض أن تنسـي الوجه أو تهجره وهو هنا القبر فـالقبر بيت لك.

مع ذلـك ليس الـقبر الإشـكلا هيـكلا لـكن حين نـتكلـم معَه نتكلم مع شيء ليس موجودا داخل هذا الشكل - الهيكل .

هل الأعناق الرؤوس قبور عائمة؟

لم هـذه الأعناق الـتي تزيـن السـاحات؟ لم إذن هـذه الرؤوس التي تزخرف الجدران؟

هل التاريخ قبر على صورة النجم؟"(الكتاب ص 167)

ثم يطرح الشاعر سؤالا على الهامش:

هل التاريخ مسرح دمى وفقاعات؟.

التاريخ يصبح حسب هذا المنظـور الشعري، التأويلي قائما في الاستعـارة بما هي تقنيـع للحقيقـة التي تخفـي خداعها لتظـهره في المجاز كمـا يعتقد نيـتشه، وهو ما يحـفز فعل التخـييل لممارسة لـعبة الكشف عن مصدر الكلام، والـدخول في حوار الأقنعة، والملاحظ أن الشاعر يتخيل القبر كشكل للتاريخ تبدأ منه الحكاية، اليس القبر هو تقنيـع للجسد حين تختـفي عنه روح الحياة؟ وهو ما يـعني نبش القبر من جديد، لرؤية وجه الكائن، المقيم في القبر بما هو بيت، وبما هو شكل هيكل ينخرط في عملية الكلام.

إن تكثيف لغـة الاستعارة انطلاقا من افتراض مـتعدد للأعماق والأبعاد والمسافات، هو ما يؤسس لخاصية الاشتباه والالتباس وليس التشابه، فإذا كانت الاستعارة العمـودية قائمة على مبدأ المقاومة في التشبـيه، فإن الاستعارة هـنا قائمة علـى مبدأ آخر ينزع نـحو الخرق

للمعقول والمعلوم وإذا أظهرت نوعا من الشبه فلايعدو أن يكون مجرد وهم، وهو ما قد يعني أن التاريخ هو استعارة الوهم، ولذلك يكون دور الشاعر هو السفر في تيه الوجود، لتعرية مكر التاريخ ورؤية تحولات وجوهه، بما هي انبعاث لحياة جديدة وتناسل لتواريخ أخرى:

"ماذا تفعل، ياهذا الشاعر

في هذا البلد البائر؟

أشهد فيه

تكوين بلاداأخرى

ماذا تفعل، ياهذا الرواي

في هذا التاريخ الميت؟

أشهد فيه

ميلاداً آخر

لتواريخ أخرى؟" (الكتاب 377)

الشاعر بناء على استراتيجية التيه يخترق نواة التاريخ كما قال في أبجدية ثاني[22] ليكون شاهدا على تكون الأشياء وحدوث الولادات، ولولا التيه لما كان هناك تاريخ ومعنى ذلك أن الوجود يتيه بالموجود، ولايعرض الموجود الا في التيه، فيقيم بذلك عالما من الضلال، ذلك هو مجال حصول التاريخ، والوجود ينحجب ويكتم حقيقته، والكتمان هو سبيل الانفتاح، وهنا نتساءل مع هيدغر: «ما الذي يصونه الظهور عن طريق الاختفاء؟ والاجابة كما قال هذا الفيلسوف هي: "لاشيء غير الاختفاء ذاته"[23] وهنا تتشابك رؤيا أدونيس بهذا النوع من التأويل الهيدغري، ليس امتثالا واقتباسا

بل تجسيدا لـتأهيل حوار الشعر والفلسفة التأويلية، نستكشف هذا التعالق في «صوت بتوقيع ثلاثي» :

يزعم الرواية

أن هذا الحضور الذي يتغطى بأسلافنا

ليس إلاغياب

لايرى من بهاء الحديقة إلا

وردة ذابلة

أترى هذه لغة عادلة؟(الكتاب 378)

الحضور هنا لايؤول الا كـغياب، ومعناه الاحاضر يستـقر فيما يحصـل، وهي نفسها فـكرة العود الأبدي النـيتشويه، فخـلف كل حضور غـياب، ومن ثم فرؤية الـشيء مزدوجة، إنهـا تدرك وجوده كحاضر فـي نفس الوقـت الذي تكشـف عن اختفائه، فكمـا نتأمل الحقـيقة كامـتلاء لحضور الـبهاء، فإنـنا أيضا نـعي سر هذا الامـتلاء كشكـل من أشكال الاخـتفاء، والوردة مثـال لفكـرة الحـاضر الذي لايسـتقر وجوده فـيما هو يـتحقق وهـو ترميز مـؤشر لحالة الـوجود فالكينونة هي ذاتها لاتناهي الموت .

إن الوجـود الحي يتحـول هنـا إلي كيـنونـة استـعاريـة، تظـهر وتخفي تـثبت وتنفي، تصـدق وتكذب ومن ثمّ فالموجـود هو كائن تأويلي، يقبس من الشمس حكمة الإضاءة لاظهار اختفاء الموجود.

"هي ذي الشمس تهمس للراوية"

وتكرر مزهوة:

حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدامية

(ص 378)

إنها حكمة التنبؤات التي لاتنتهي، وحتى عندما يقرأ الشاعر الماضي، فهو لايتذكر فحسب وإنما يستشرف ويتنبز من خلاله بوصفه ثقبا كونيا:

"انظر خلفك: ليس الماضي

إلا ثقبا كونيا

لاتخرج منه إلا أطياف بخار"(الكتاب 321)

إن الشاعر يكتشف لعبة التاريخ، ومن تم يندفع مهووسا باختراق تقب الماضي، ليقرأ الموت ذاته باعتباره البداية المعلنة لكل تاريخ يقيم حاضرا يمتد بعيدا نحو الماضي، إنها قراءة الشعر الذي يتيه في الكينونة ولايؤمن بحقيقة وحيدة ماثلة:

" أعطه حفنة من بخور

لاتقل، أيها الشعر من أين أو كيف جاءت

ليرى كيف يقرأ تاريخ هذي البلاد

وكيف يبخر موت العصور" (الكتاب 291)

إن الشعر وسيلة لإعادة قراءة التاريخ، وتأويله تأويلا كاشفا عن لعبة الاستعارات الماثلة فيه باعتباره أيضا وجودا مجازيا.

تأويل السيرة الشعرية:

يطرح أدونيس في «الفوات» التساؤل التالي:

أيكون | كلام | الانسان
كمالا؟ (ص331)

هذا السوال يعد جوهريا، وإعادة طرحه شعريا في الكتاب إنما يعني فتح باب التأويل على مصراعيه، لالتقاط مختلف الرؤى الاستكناهية للعالم، قصد بناء حوار يتطلع لفهم الكينونة، بإدماج الذات المتكلمة لذات تحدد نفسها، وتوظف نفسها في قولها، لملء النقص وخواء الأنا، وهذا ما يعني حسب ريكور أن مهمة فونومنولوجيا الكلام أن تبين هذا الدمج لماضي اللغة في حاضر الكلام، فعندما أتكلم فإن القصد الدلالي في ليس إلا خواء يتوجب ملؤه بالكلمات "وهكذا فإن الكلام هو انعاش معرفة ألسنية لما جاء من كلام سابق لأناس آخرين أودعت وترسبت وتأسست حتى غدت هذه الملكية المتاحة التي يسعني بها الآن أن أعطي جسدا لفظيا لهذا الخواء [24] .

ويوضح "لاكان" إشكالية الكلام هذه وهو هنا يقترب من سؤال أدونيس فيرى أن الذات تعبر عن نقص في الوجود يتوخى بلوغ الكمال بفرض وجودها عبر الأنا، والانسان يحاول دائما أن

يحـقق الـكمـال عن طـريق الـكلام وهذا الاسـتنـتاج يـنبـني عـلى معطـيات اللسانـيات الحديثـة التي "تعتـبر الانسان ذاتا صـنيعا لـلغة يتشكل عبر الكلام[25] .

وبين الكـلام والكمال تماس جنـاسي يتحقـق في اللغة العـربية وهو ما حدا بالشاعر الى وضع هاتين الكلمتين في إطار مربع، لخلق الـقـرابـة الـسيـمـيـولـوجـيـة الـتـي تـكـشـف عـن تجـاذب أطـراف القـوى. للانـسان الـباحـث عـن التـعالي وتجـاوز الـنقص مـن خلال الكلام، وبما أن أدونيـس بصدد كتابة سيرة شـعرية للمتنبـي تتقاطع فيـها رواية التـاريخ، بالـكلام المنسـوب الى المتـنبي نـفسه في المـثن الرئيسي للكـتاب وكذلك بالشذرات التي ترافق المثـن، فإنه يتوخى تحقيق الـرغبة في التجاوز، تجـاوز نواقص الوجود الواقـعي والذاتي، والاطلالة على عالم تخييلي بـتوظيف الأبعاد الرمزية، والذات كما يرى "لاكـان" لايمكـنها أن تـدخل المـمر الجذري لـلكـلام الإ من حيث مساهمـتها في النظام الرمزي، "وهو ما يـتيح لهذه الذات أن تتقنع خلف الكلام لتتيح للاشعـور أن ينتج كائنات شبحية تنعكس عليها صورتها الحقيقة[26] .

إن لعبة التـقنع التي تمارسها شـعرية أدونيس تتجلـى أساسا في خلقـه منطقة تماس شـديدة تتماهـى داخلها أنا الـشاعر، بأنا المتـنبي لإنتاج وهـم انتساب الخطـاب الشعري الى الـذات المتكلم بـها: أنا المتـنبي، فـالأنا كذات مـباشرة حـاضرة تـتخلـى عن دورها لـلآخر وبذلـك تنسخ مـن هذه الأنا الآخـرية وجودا بـالمعية، تـتشكـل من خلاله سـيرة مزدوجة، فهـي إذ تعيد إنتـاج حياة المتـنبي، فإنهـا تقرأ ذاتها، وتهشم بهذه القراءة أشكال الاستلاب التاريخي التي عملت دوما عـلى تـكبـيل الذاتـية وإعـاقتـها عن بـلوغ الـتحـرر والإبداع، وجعلت من الـفرد أداة لإعادة انتاج القواعد بـدون ذاتية، ومن حق هذه الذاتية اليوم أن تعيد الاعتبار لذاتها عبر تمرئيها، وانصهارها في

الآخر هـذا الغـائب الحـاضر الـذي يجـب التـوغل داخـله لـتجـاوز النقص، والمساهمة الفعالة في الوجود، فتأسيس الكينونة إنما يبدأ من هذا المنطلق المـنفتح على الكون، والذاتيـة كما يقول" لا كان" هي مـنظـومـة مـنسـوجـة مـن الرمـوز تـنحـو الـى اشـتمـال الـتجربـة كلها،واحيائها، وإكسابها معناها[27] .

فاشتمال التجربة وإحياؤها وإكسابها معناها، هو نفسه الهدف الذي تـرنو الـيه شعـرية أدونـيس، متـوخيـة استـكشاف مـجاهـيل الماضي، لاستشراق آفاق المستقبل وهذه هي الدلالة الايحائية لاسم اللقب الذي اشتهربه أبو الطيب أعني المتنبي، فعبر هذا اللقب يبحر الشاعر في قراءة تجربة الذات العربية وتأويلها يقول أدونيس متقمصا أنا المتنبي:

"لم أقل: مرسل أونبي قلت : هذا شتاء

الجماعة صيفي، وصيفي شتاء والخريف ربيعي

لي في الأرض باب يؤدي الى المستسر ولي طاعة من عل

وأنا من تنبأ شعرا (الكتاب ص190)

الشـاعر هنـاوهو يـتقنـع بشخـصية أبـي الطيـب المتـنبي، فـإنه يكشف من خلاله جوهر عملية الكلام باعتبارها ترنو نحو الكمال، وهو يستفيد من سيرة المتنبي الشعرية، التي تتلخص في كونها تعبيرا بالكـلام عن الكمال، إن الوصـول الى هذا المجهول هو جـوهر روية المتنبي، فهو القائل :

أنا الذي بين الإله به الأ	قدار و المرء حيثما جعله
جوهرة تفرح الشراف بها	وغصة لاتستسيغها السفلة
ويظهر الجهل بي وأعرفه	والدردر برغم من جهله

وهو القائل أيضا:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا

بأنني خير من تسعى به قدم.

ما أبعد العيب والنقصان من شرفي

أنا الثريا وذان الشيب والهرم.

إن ذات الشاعر تستكشف عمقها في تمرئيها بأنا المتنبي، وهي بذلك تنجر ما يمكن تسميته هنا بالتداخل السيري فهو عندما يستبطن ذات المتنبي ويعيد تمظهرها، فهو في الآن ذاته يطل على سيرته محاولا عبرها تقويم وجوده عبر المكان والزمان واللغة،وبذلك فهو يتأول العالم باعتباره امتداد وقطيعة، امتداد لأنه يمكن الذات من الانغراس في تاريخها بحيث تبني من خلاله علائق القوة والتأصل والتعدد، وقطيعة لانه بواسطته تعي هذه الذات عوائق عبورها نحو الكمال ليس بدلالته المطلقة التي تحيل على التناهي الكلي، وإنما بدلالته الاستشرافية، فهو موطن الذات الرائية التي تتطلع عبره إلى الالتحام بالسر، وهي بذلك تمتلك إرادة النبوءة الشعرية:

"كيف لي أن أرد النبوءة تأتي

في قميص من الضوء تلقي وجهها في

يدي ، وتنفث أسرارها في عروقي؟

وأنا من تنبأ شعرا

انظروا: إنها الآن تفرش لي ساعديها

وتسكنني دارها

كيف لا أتبطن أغوارها؟

وأنا من تنبأ شعرا . (الكتاب 191)

إذا كان هيدغر يرى أن اللغة هي موطن الكائن، فإن أدونيس يضيف أن موطن الشاعر هي النبوءة، فهي تأسيس للخلود بوصفه التحاما للذات كجسم بالكون.

"الكون وجسمي وحدة حلم

وحدة شعر:

ألهذا نحن فراق في أوج عناق؟(ص 192).

إن أدونيس وهو يجرب تأويل سيرة المتنبي من منطلق الذات، فإنه يمضي بعيدا في إكساب الشخصية الشعرية بعدا كونيا، لأنها تعيش تجربة اللاتجربة كما يحلو لبلانشو تسميتها[28] حيث تسقط الحدود بين الذات والعالم، ويمارس نوع من التوحد داخل القمة بوابة التنبؤ والاستشراف المستقبلي التي تفتح المجال لظهور الفائض الغريب، الذي هو اللاشيء أو هو المستحيل، وهي امكانية لمعايشة الحدث في علاقته المزدوجة مرة يعيشه الكائن بفهمه وإدراكه وربطه بقيمة ما، أي بالوحدة ، ومرة كشيء يخفى عن كل استعمال وعن كل غاية بل شيء يفلت من القدرة على تجريبه في الوقت الذي لايستطيع الكائن أن يفلت من تجربته هذه كما لو أن الاستحالة هي ذلك الذي ينتظر وراء كل ما يعاش ويفكر فيه ويقال [29] وعندها يتجوهر اللاشيء، وتحل الذات محل المطلق في لحظته الأكثر تجردا، إنها التجربة الحد وهي الطريقة التي يتوكدبها الانكار الجذري الذي لايعود له ما ينكر[30] وهنا لايغدو كلام التجربة الداخلية سوى تأكيدا للنفي السالب :

"الكلام الذي يتفجر مني أنا شكه،

وأنا نفيه

كل ما قلته لم أقله

والذي سأقول اختلاف

ويشبه لي أن نفسي تجتا حني كل يوم فلماذا

يقال أضل سواي، وأهدي سواي

وأنا ساكن هواي، ولا بيت إلا خطاي؟ (الكتاب ص 145)

الكلام تفجير وانفجار إن أدونيس يستعمل هنا استعارة السلب لتأويل فعل الكلام، فالفعل "يتفجر" المسبوق باسم الموصول، دلالة على الاستمرارية، يؤكد نتيجة السلب، وهي التدمير، بوصفه انتفاء للشيء، وهو ما يعني أن الكلام لكي يثبت ويوجد يلزم أن يمارس فعل النفي الانكاري، وسلب الشيء حقيقته المتمثلة في الكلام السابق عن كلام النفي، وحين تعيش الذات داخل هذه التجربة فهي تبقي علاقتها مفتوحة بفائض الاحتمالات الخارقة، التي تجتاح وتدمر كل ماهو معقول على أرض المألوف وتخرقه:

"إن كان هناك جمال

فهو الخرق افيئوا واعصوا

لاتعصوا الا العادة"(ص 154)

ما أن تبلغ الذات الامتلاء المطلوب، حيث تتحقق رغبتها في الشيء حتى يصبح هذا الإشباع شكلا للعادة، يجب تجاوزها ثانية وخرق قانونها للدخول في تيه جديد يمتطي المجهول، وينخرط في لعبة الفكر، وأن الأساس في هذه اللعبة هو بلوغ تأكيد لامتناه لايربح كما هو شأن لعبة النرد غير إمكانية اللعب، وهي إمكانية لاتتوقف على القدرة على البلوغ، أو تستجيب للعقل، فتقف عند حدود الهدف النهائي:

"ما سماه العالم عقلا

سأسميه

رميه نرد"(ص149)

إن ما يسميه العالم عقلا هو عند أدونيس رمية نرد، و"النرد في التأويل النقدي المعاصر هو الكلام ذاته الذي يسقط في حركة مزدوجة، تتحقق خلالها مضاعفة تأكيد الرغبة فباللعب والكلام يتم رمي النرد مرة ثانية بحيث يتبع مسارا لا نهائيا ومتواصلا[31].

وهنا تبقى العلاقة بالمجهول مفتوحة على الدوام:

"ليس بين المكان وبيني غير الوضوح

غير أني سأبقى غموضا

وأوثر إلا أبوح

لم يحن بعد وقتي، وأغاني مكتوبة

بلغات العصور - الأجنة

فليسمح الشعراء

إن خذلت نبوءاتهم

وتنورت وجه المجاهيل

وليسمح الفقهاء"(ص208)

إننا هنا بإزاء أنا متعال" ترنسندنتالي"، يتجاوز الأرضي ليلج مابعده يتماهى بالغموض محتفظا بالسر في نفس الوقت الذي يدمر فيه الزمان الحاضر، ليهرب لغة المستقبل ويستضيء بالمجاهيل، إن كينونة هذه الأنا المتعالية تتقوم داخل قواها وانجازاتها وأفعالها كل المعاني المحتملة وكل أبعاد الكينونة[32] فهي الإنية المؤولة لوجوها كما سبقت الإشارة وهي إذ تتكثل مع أنت فردية، فهي تختزل

مساحة الوجود الذي يعدو مجالا لممارسة الحرية في بعدها الأقصى.

وهذا ما يتوخاه أدونيس وهو يستدعي المتنبي ثانية ليخرجه من عالم التحجب، ويندمج بأناه ليشكل كينونة التعالي بوصفها استشرافا، وإضاءة للوجود، وتأويلا شاملا يقوم ذاته في نفس الوقت الذي يعيد فيه تقويم العالم المرئي ليصل إلى منبع النبوءة.

خـــلاصـــة

الكـتاب انجاز شـعري يتـجاوز من خـلاله الشـاعر ذاته، كـما يتجـاوز به انجازات الشعريـة العربية المعـاصرة، فهو إضافة نـوعية لا للشعر العربي فحسب بل للـشعر الكوني، بوصفه أول عمل شعري عربي يخترق مـن خلاله الشاعر التراث العربي القـديم، ليقيم حوارا شاملا معه، حواراً يسائل المقـدس، يكشف المحظور والمتواري، في نفس الوقـت الذي يبدي موقفـا نقديا تأويلـيا يعلن عن دور الـشعر الخلاق فـي إعادة صـياغـة الوجـود، وإدراكه مـن منـطلـق الازاحة الشعـرية بوصفها انـزلاقا مستمرا عـن أرضية المألوف باتجـاه الإقامة الجوهريـة للكـائن هـذا الكائـن النبـوئي - وهـنا الإشارة الـى دلالة استدعاء المتنبي راهنا - الذي لايفتـأ يستقر على منطق لأنه مهووس دوما بتهشيم الـقواعد، ومناهج العقل وكل ما يتـواضع عليه الذهن الإنساني.

الكتاب إذن يبني مـسرحا تتمظهر فيه لعبة الـكوميديا الأرضية التـي تمتـلئ بـالتـناقضـات، وإرادات القـوة المتـصارعـة، وفي قـلب الصراع يـنزع الشاعر نحـو كشف الهوامش بـاعتبارها المواقـع التي ينـزاح نحوها الـشعراء، لـيقيـموا في مايـعتبـرونه إقامـتهم الدائـمة، وداخل هذه الإقامة نـلتقي بكينونـات الشعر العربي، التـي يحاورها أدونـيـس، بداية مـن تمـيـم بـن مقبـل(ص41) ولـبـيـد(ص 32)

والشنفري(ص43) مرورا بالأعشي الكبير (ص128) والحطيئة(ص135) وانتهاء بكثيرعزه والفرزدق(ص267) والظاهر أن هذه الحوارات ستبقي مفتوحة الى حين اكتمال أجزاء الكتاب، وهنا ذكرنا أسماء بعض الشعراء على سبيل المثال لا الحصر، وتكشف هذه الحوارات عن حقيقة الشعر الجوهرية التي تتعارض مع منطق العقل، ففيما يتجه المنطق نحو بناء إقامة زائفة هي بيت السلطة التي تمارس نفي الوجود الحي الخلاق، كما تعلي نزوعها نحو التملك والاستحواذ، فإن الشعر ينحو منحى تأسيس الوجود ولذلك يتماهي الشعراء بما يجوهر كينوناتهم التي تقيم علاقة وطيدة مع الحرية، المعبر الأقصى عن هوية إرادة الانتاج الخالق.

إن الكتاب يمارس كل أشكال التجريب ليشكل هيرمونيطيقا شعرية، ينفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضية تعمل ضد اليقين، وضد البعد الوحيد للحقيقة، لكنها تكشف الأبعاد الضامرة، وكل ألوان الدلالات المنحجبة.

الهــوامــــش

1 - أدونيس: أبجدية ثانية: دار توبقال البيضاء 1994 ص138

2 - أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن: دار الساقي بيروت لندن 1995 ص316.

3 - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف: كاظم جهاد دار توبقال للنشر 1988 ص 161.

4 - Gorg . Gadamer : vérité et méthode Ed. Seuil . P. 103

5 - نصر حامد أبو زيد: الهيرميزطيقا ومعضلة التفسير مجلة فصول المجلد الأول العدد الثالث ابريل 1981 ص150

6 - جيل دولوز :نيتشه والفلسفة ت أسامة الحاج المؤسسة الجامعية بيروت 1993 ص43.

7 - نفس المرجع ص46

8 - Charles Maurons : MALLARME collections écrivains de Toujours / Seuil. Paris 1983 . P 69

9 - كاترين ب كليمان، الخيالي ، الرمزي، الواقع ت مصطفى كمال مجلة بيت الحكمة العدد 8 البيضاء 1988 ص29.

10 - أدونيس مرآة السؤال من ديوان المسرح والمريا الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الثاني دار العودة بيروت الطبعة الرابعة 1985 ص174.

11 - جاك دريدا: نفس المرجع ص 117

12 - عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا دار توبقال البيضاء 1991 ص135.

13 - نفس المرجع ص137

14 - دريدا: نفس المرجع ص 161

15 - عبد السلام بنعبد العالي: نفس المرجع ص 33

16 - نفس المرجع ص38

17 - مطاع صفدي: التأويل وسؤا ل التراث الفكر العربي المعاصر ع 21/20 ص 6.

18 - Ricoeur *Temps et Récit*.t1 Ed.Seuil 1983. P7

19 - حسن بن حسن النظرية التأويلية عند ريكور نشرج تنسيفت مراكش 1992 ص23

20 - عبد السلام بنعبد العالي: نفس المرجع ص150

21 - نفس المرجع ص 131

22 - يقول أدونيس في القصبدة الأولى: أحلم وأطيع آية الشمس مايلي: ثم يطيب أن أخترق نواة التاريخ وأبدل عطر الأشياء(ص18)

23 - عبد السلام بنعبد العالي: التراث والاختلاف دار التنوير / المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1985 ص43

24 - بول ريكور الفينومينولوجيا والتأويل ت بدرالدين عردوكي مجلة الفكر العربي المعاصر ع 25 مارس 1983 ص69.

25 - أنيكالومير: استعمال لاكان للمعطيات اللسانية مجلة بيت الحكمة ع 8 نونبر 1988 ص101.

26 - Jean Baptiste Fages *comprendre Jacques* lacan collection Pensee/Privat Toulouse 1986 P35

27 - أندريه تابوريه كيلر: الشعور المخلوع من فرويد الى لاكان مجلة الفكر العربي المعاصر ع 25 ص88.

28 - موريس بلانشو التجربة الحد ت جورج ابي صالح العرب والفكر العالمي ع 10 ربيع 1990 ص66.

29 - نفس المرجع ص 64

30 - نفس المرجع ص65

31 - نفس المرجع ص70

32 - د أنطون خوري معنى المعنى في قصيدة هوسول الفكر العربي المعاصر ع 19/18 1982 ص57.

الفضــاء والتــأويل
في شعرية أدونيس

" من وجهة نظر هرمينوطيقية فإن للنص معنى مختلفاتماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات، فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان وبين الإنسان ونفسه"

"بول ريكور"

"الكلمات تتشكل محرابا محرابا
والفضاء ينسج التأويل"

"أدونيس"

إرتأينا هنا أن نعود الى فترة سابقة للمرحلة التأويلية التي خصصنا لها الفصلين المطولين السابقين وذلك بحثا عن هاجس الرويا التأويلية التي تعتمل في تجربة أدونيس الخصبة لتولد مفهوما مختلفا للشعر لايقتصر على التمثل واستعاب حركة الكون بقدر ما يتوخى تفعيل الرؤيا لتضحى حدسا تقويميا للوجود يختبر حركته ليعيد فهم التجارب الإنسانيةوينتج التكينين الجوهري للكائن الشعري في العالم.

إن شاعرا عميقا كأدونيس وهو يضاهي في هذا المعني كبار شعراء الإنسانية كهولدرلين وريلكه، يبني عالمه الشعري بشكل حثيث وبقدرة فائقة على إحداث النوعية ونحن وإن كنا نعتبر شعره في كليته فقزة حقيقة في الشعر العربي المعاصر فإننا نلفت الإهتمام الي كون تجربته الأخيرة التي تمثلت في الأبجدية والكتاب هي دروة المشروع الأدونيسي اللامكتمل بالمعنى الخلقي الجوهري لكلمة إبداع ولكن لابد من التذكير بأن هناك تواشج جامع وعميق بين تجربته الأخيرة وبين تجاربه السابقة علي أساس أن ما يفصل بين تجاربه ليس هو القطيعة بل الإنمياز والتألق الإبداعي والتوغل في مغامرة استبصار الوجود.

إذن ما الذي يمكن أن نعتمده من النصوص جسرا موصلا ضمن تجاربه السابقة الى تجربته التأويلية الجديدة؟

إن الاختيار صعب، لأن شعر أدونيس كما تقدم هو في كليته تواشج وتداخل عميقين ولكن نصه الشهير لسنة 1979 الذي اتخذ عنوانا إشكاليا هو التالي:

"والفضاء ينسج التأويل
"
مراكش فاس[1]

يثير لدينا شعورا بالانجذاب على اعتبار أن هذا النص القصيدة هو علامة تأشيرية مساعدة في قراءة التجربة التأويلية المتأخرة ففي هذا النص يبدأ أدونيس في طرح سؤال التأويل الجوهري:

"هل يمكن (العالم) حقا

أن يدخل الى بيت اللغة؟[2]

وإذا نحن اعتمدنا مبدأ التفكيك التأويلي لهذا السؤال الجوهري سنجد أن الكينونة النصية تنبني على سلسلة المتواليات التالية:

1 - متوالية السؤال: هل أداة التساؤل عن الما صدق عن تحويل الإمكان الى وجود.
2 - متوالية الإمكان: "يمكن" الفعل المضارع يفضح مؤامرة الحاضر ففي الحاضر يحصل التكين وتتوقف الاستحالة تلك التي تحول دون تحقق الكائن ودون ظهور الموجود ليمارس تجليه.

3 - متوالية التعولم: "العالم" مجال ظهورالموجود وفضاء الإنوجاد لكنه يبقى مجالا للاعتام في حالة عدم اكتمال شرط الكينونة.

4 - متوالية الحقيقة "حقا" لفظ وارد على المفعولية المأمولة ليحيل الى كيفية حصول تحقق الحقيقة التي بها يعلن التعولم عن ظهوره.

5 - متوالية الحلول: أن يدخل مصدر مؤول يحيل الى مصدر صريح هو الدخول الذي يتأول هنا بالحلول أي الانتقال من حالة "الانوجاد على" الى حالة الانوجاد في" أي من التواجد البراني الى تواجد جواني.

6 - متوالية الإقامة بين اللغة، اليست اللغة هي موطن الكائن عند هيدغر إنها الموطن الجوهري أو الإقامة الدائمة.

ينبني عن هذا التفكيك دلالة ترميزية للعالم تتمثل في شكلين:

أ- العالم براني خارج البيت/ اللغة

ب- العالم جواني مقيم في اللغة داخل البيت

هذه الدلالة الترميزية تكتسب فعاليتها من حصول مبدأ التحول Métamorphose أي الانتقال من شكل مواضعاتي يتسم بتشيئيته وماديته الصرفة أي خلوه من عنصر الحيوية المحركة لمبدأ التفاعل إلى شكل آخر ينكسر فيه التشيؤ ويتحول فيه الجامد الي كينونة الى "وجود في" وليس موجودا على هيئة ما.

هنا قابلية"للعبور" بمعناه الديناميكي عند ابن عربي حيث يمكن الخيال من تحقيق الوجود في اللغة، والانتقال من الصورة الحسية الى الوجود المعنوي الذي يكشف عن مبدأ خرق العادة وصولا الى استكناه حيوية الوجود وتأويل الحياة وكما يقول بول

ريكور":فليست الحياة سوى ظاهرة بيولوجية طالما بقيت خالية من التأويل وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط وحتي نتيح المجال لهذا التحليل فلابد أن نؤكد خليط الفعل والعناء الذي يكون نسيج الحياة[3] .

إن العالم إذن وهو يدخل تجربة الكلام فهو يؤسس حياة معنى آخر لوجوده، فيضحي هذا المعنى دليلا على الذاكرة المفكرة ذاكرة تبعث القول من جديد، بوصفها عنفوان الصيرورة والعود الأبدي المتجدد.

وبما أن اللغة تتأول عند أدونيس بالشعر، فهذا دليل آخر على انبعاث الذاكرة الشعرية لا بالمعني الاسترجاعي التذكاري ولكن بالمعني الهيدغري المشار إليه من جهة وبالمعنى الكونديري الذي تتخذ فيه الذاكرة الشعرية بعدا تأويليا يتمثل في ممارسة تأثير الانجذاب حيث الآخر الكائن الشعري يمارس حفر المنبث الجمالي في ذاكرة الذات المزامنة لحركة التأثير الانجذابية والذاكرة الشعرية من هذة الوجهة تحتفظ بمنطقة الشعور الحيوي الذي يبقى في حالة توتب وتوترحاد[4] .

فعلي هذا الأساس فمعانقة الإنسان للشعر هي دليل على هوس الكائن بالخلود ومن هنا دلالة قول هولدرلين:

"يعيش الإنسان شعريا على الأرض"

وتسعفنا كلمة أدونيس بمناسبة يوم الشعر في المغرب على محاولة فهم رؤيته الاستكناهية التأويلية للإنسان والوجود يقول "معنى أول

بعد المعنى الأول

المعنى الأول الذي أعطته اللغة العربية للإنسان والوجود أعطته شعريا وبالشعر ربما لهذا يقول التوحيدي :؛كلما كنت بالكلام أحذق كنت بالانسانية أحق"

ويعلق أدونيس على عبارة التوحيدي فيقول :

"ولاحذف بالكلام يفوق حذف الشعر

ولايكفي إذن أن نترجم الإنسان بكونه :يعيش شعريا على الأرض" وفقا لعبارة هولدلين ينبغي أن نترجمه ببيان أكثر إيغالا في الجذر: اللغة قوام الإنسان وماهيته المفتوحة وفقا لعبارة التوحيدي.

ولاتناقض بين العبارتين إنهما علي العكس تتكاملان وفي هذا الأفق يتابع أدونيس: لاتعود المسألة الشعرية :هل "يوقع" العمل الشعر كما يعلم التقليد الذي يري إلى الشعر بوصفه وظيفة وأداة أو هل الشعر هو الذي يوقع العمل كما يقول رامبو.

لاتعود بتعبير اخر مسألة بدائل تصبح مسألة كينونة وهوية ومصير"[5] .

إن اللغة في التأويل الشعري هي الضامنة الجوهرية للعالم الحي للكينونة وهنا تتحقق تاريخيتها أو وجودها الحيوي، لأنها تنصهر في الزمن لتقضي على مبدأ السكونية والاختفاء الذي يدعو الكائن الى الانسحاب عن ممارسة الفعل التاريخي والذاكرة الشعرية من هذه الوجهة الهرمينوطيقية هي ذاكرة تاريخية بالمنظور الأدونيسي وهنا نعود إلى كلمة أدونيس بمناسبة يوم الشعر 8 أبريل1997.

"ولئن كان مستوى العلاقة بالوجود في المجتمع تابع لمستوى العلاقة باللغة والحس بجماليتها وبأنها المكان الحي **للذاكرة التاريخية** (خط التشديد مني) وصلة الوصل الرحمية فنا وفكرا بين الإنسان وحاضره، فمن الممكن القول إن الوجود العربي هو نفسه

يكاد يختنق أيضا لكن في هذا كله وعلي الرغم منه، وربما بفضله **لاتزال اللغة شعرا حية في كياننا** (خط التشديد مني) تجري في جسدنا وتضطرب في حناجرنا... فلم يبق للعرب... إلا الشعر طاقة خلاقة توسس لرؤية جديدة وحياة جديدة"[6] .

إن اللغة من هذه الوجهة هي وجود خالق يصنع الحياة بما هي ممارسة الكينونة لتاريخيتها فهي منتج باستمرار للرؤيا كفعل للاستبصار واستشراف المستقبل، وتحقيق التجاوز باستمرار بنفي اشكال الإعاقة وعبور الواقع العيني نحو الوجود الحي.

وهنا ينبه أدونيس إلى خطورة الممارسة الشعرية والى مسارتها المصيرية فهي إما أن تتبلد فتخضع للاكراه السلطوي السياسي الثقافي المهيمن وبذلك تتحول الى مدائح وأهازيج ويتحول الشاعر الى منتج يلبي مايطلبه الجمهور وإما أن تصبح هذه الممارسة تجاوزا واستباقا فتتحد بجوهرها الرؤيوي- النبوئي وهنا يتحول الشاعر الى كائن تاريخي يري ويستشرف فيعطي للإنسان والوجود "معنى أول بعد المعنى الأول".

نستطيع أن نأول هنا عبارة أدونيس هذه بكونها ايغالا للكائن في بلوغ المعنى البعدي، معنى المعنى وهنا فالمعنى البعدي هو اكتشاف لجوهر الوجود وإدراك أصيل لماهيته.

ولن يتمكن الشاعر من القبض على المعنى البعدي أو المعنى الأول الأصلاني للوجود الا بتكسير أركان التعبير الانعكاسي بماهو ناتج عن العادة والرتابة اليومية للأشياء، وممارسة التحليل النفساني للصور الحياتية من أجل الوصول الى مابعد الصور الكلمات أو الاستعارات- المجازات خاصة استعارة الاستعارات أو مجازات المجازات على حد تعبير باشلار[7] .

أليس معنى المجاز في اللغة العربية هو الاجتياز، اختراق الكلام وصولا الي مابعده؟ وحتى مدلول الاستعارة يحمل دلالة الانتقال والعبور من معنى الى آخر بالاضافة الى دلالة الابداع والاستبدال إن معنى الوجود إذن لن يصبح حيويا إلا بالشعر، مبدع الاستعارات التي يحيابها الكائن، ويضحى العالم من هذا المنطلق إمكانات قصوى للتحولات الأكثر قوة وعنفوانا.

أدونيس من هذه الوجهة شاعر العبور الخلاق فهو في أغلب إنتاجاته يبحث عن الجوهر الأصلاني للوجود إنه شاعر باحث عن أوليات الكينونة ، عن العربي الأصلي، فهو مهووس بخرق الحجابة المضللة يقول في أوائله:

"أول الشعر2

... إنه العري يكشف عن جثث الكلمات

إنه الكون يذبل،

ضيعت ناري

لغتي غيرها

خطواتي

لم تعد خطواتي"8 .

أول ما يثير حفيظة الذاكرة الشعرية في نصه الأول بصفة عامة وفي هذا النص بصفة خاصة هو الدال أول، والدارس لشعر أدونيس لايكاد يجد في غالب الأحيان استعماله للكلمات الشعرية بشكل عفوي،لأن الدال عند أدونيس تنحته المخيلة الشعرية ثم تظهره متشابكا حاملا لزخم قوي من الاستشكالات الجمالية والفلسفة

وشعرية كهذه تتوخى إحداث الدهشة الجمالية بين عوالم متداخلة يشتبك فيها ما هو فني وما هو ميتافزيقي.

أول الشعر إذن تبدو جامعة بين عالمين فأول تمتح من لدلالة الفلسفية والشعر يمتح من الدلالة الجمالية، وفي اتحادهما شكل من التلاقح الاستعاري الحميمي الذي يسهم في تخصيب الرؤيا الاستكناهية للوجود قبل قليل أشرنا الى كلمة أدونيس والتي بدايتها :

معنى اول

بعد المعنى الأول

والبحث عن الاول هو ذاته البحث عن الصيرورة «شعريا» والصيرورة هي الفكرة العيانية الأولى، وبالتالي الفكرة المفهوم الأول في حين أن الكائن والعدم تجريدان فارغان يقول هيجل:

«حين نتحدث عن فكرة الكائن نريد القول أن هذا المفهوم قوامه الصيرورة وإذأنه ككائن هو اللاكائن الفارغ كما أن اللاكائن كلاكائن هو الكائن الفارغ، هكذا لدينا في الكائن اللاكائن وفي اللاكائن الكائن، والحال أن هذا الكائن الذي يظل في نفسه في اللاكائن إنما هو الصائر»[9] .

وصيرورة الشعر إذا قبلنا هذا التأويل هو العري من حيث هو إظهار لوحدة المرئي واللامرئي، الحياة والموت الكون واللاكون أو بصفة عامة الكينونة والعدم، والصيرورة من جراء هذا التعارض الذي تحويه تمضي في الوحدة حيث ينحذف الضدان، ونتيجة هذا المضي هو الوجودالكينونة المعينة حسب هيجل[10] .

وفي نص آخر عنوانه أيضا أول الشعر (1) يستجمع أدونيس مفهوم الأولية، أو الصيرورة الشعرية في البعد الجمالي للكائن

الشعري، على اعتبار أن تجلي الشعر هو في حد ذاته تحقيق للجمال بما هو تعارض حيوي بين الأشياء والحالات والمتعينات الموجودة والمعدومة في آن واحد: يقول أدونيس:

«أول الشعر1

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى

والآخرون بعضهم يظنك النداء

بعضهم يظنك الصدى

أجمل ما تكون أن تكون حجة

للنور والظلام

يكون فيك آخر الكلام أول الكلام

والآخرون بعضهم يرى إليك زبدا

وبعضهم يرى إليك خالقا

أجمل ما تكون هدفا

مفترقا

للصمت والكلام[11]

من هذا المنظور فالجمال الشعري هو أفضلية اختيار كينونة الانتشاء والانجذاب الآخاذ الى الصورة الجاذبة المتكلمة والحية، أو الناطقة بصيرورة الوجود.

ومن ناحية أخرى فكينونة الشعر الجمالية تتأسس بفعل تواصل خلخلتها للفضاء، ومعنى ذلك أن الشعر يعري الاعتام الذي يقدم الوجود كبعد أحادي منظم تحكمه عناية القوانين وفي هذه الرؤية إقصاء لاحدى أهم مكونات الصيرورة والوجود التي تخالف رؤيا الشعر الخلاقة التي فيما هي تخلخل الفضاء فإنها في الوقت ذاته

تكشف عن الفوضى في صلب النظام، لأنها لاتأخذ بالمنهج المنطقي الصارم، لأن منهجها هو اللامنهج ذاته وتبعا لهذا التحليل فالفضاء يقدم هنا كأبعاد متعددة للوجود فهو لايتجلى في الشعر إلا كامتدادات محتملة للكينونة. ومن ثم فالشعر مبعث التأويل ومحفزه الدائم:

والأخرون بعضهم يظنك النداء

بعضهم يظنك الصدى

فالشعر لايحفز على رؤية يقينية، لأنه يقع في الصف المناقض للإكراه المعرفي، إن وظيفته هي إثراء الحدوس الظنية وتنمية الاستبطان الذاتي والغيري.

والشعرية من خلال هذه الرؤية ليست مركزية، بمعنى أن تجلياتها لاتكتسب مشروعيتها من وجهة نظر الذات /الشاعرة فحتى في قمة التصاقها بالذات، تحضر فيها الآخرية كطرف أساسي تقويمي تتلمس أوجه التفاضل الابداعي، هذا الطرف يستمد مشروعيته باعتباره المتلقي الفاعل في تجليات الصورة، بما هو راء لتمظهراتها وتحولاتها ومؤول في نفس الان لانبنائها في الكلام:

والآخرون بعهم يرى اليك زبدا

وبعضهم يرى اليك خالقا.

إذن هناك رؤيا الشعر، وهي رؤيا مصدرها الكينونة الشعرية، وهناك في المقابل رؤى رؤيا الشعر، فالأولى استكناه للوجود والثانية هي قراءات متعددة للرؤيا الأولى، أو استكناهات الاستكناه وظيفتها هي إبراز الاستبصار البعدي الذي يعيد استكشاف تأويلات الوجود، ومن ثم فالآخرية بؤرة ديناميكية تنتج ما يمكن تسميته الرؤى البعدية وفي نوعان :

1 - رؤيا تحدد الشعر كإنتاج عابر، لحظي وهي لفظ زبد الذي استعمله الشاعر إحالة تأشيرية الى ماهو زائل في المفهوم الديني: «أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض» قرآن كريم .

وحتى هذه الرؤيا لاتخلو من عمق خاصة إذا ربطناها بمفهوم «الفن العابر» الذي يترسخ كدلالة حداثية تعمق امتلاء الكائن بالاحساس بقيمة الفن في لحظة عبوره الخالدة.

2 - رؤيا أخرى آخرية بعدية تستكنه الشعر بوصفه إعادة خلق للوجود، ومن ثم فالشعر من هذه الوجهة يتأول بالخالق بالصانع والمبدع الذي ينتج الخلود، ومعنى هذا من الوجهة الفلسفية أن الشعر هو العلة الأولى هو مصدر الخلق الذي تصدر عنه الخلائق لكنه ليس خلقا من عدم بل خلقا من عدم العدم بتعبير ابن عربي، على اعتبار أن سلب الوجود هو عدم ، وإذن فسلب السلب أو عدم العدم هو الكينونة فضاء الديناميكية الخلاقة .

إذن فنحن هنا إزاء بوادر رؤية تأويلية للشعر، قائمة على وعي قصدي يستكنه الأبعاد الوظيفية للشعر، كإبداع في ذاته، وككينونة بالمعية، ووجود نصي مضاعف تعمل الرؤية الآخرية على إدراكه وفق تموقعاتها الروحية والفلسفية وهذا الفهم للشعر كاد يقترب كثيرا من مفاهيم المدرسة النقدية لفرنكفورت خاصة عند "ادورنو"، وكذلك يتواشج مع نظرية التلقي الجمالية عند لاوس.

وإذا عدنا الى نص أدونيس المشار اليه في البداية سنجد أن الفعالية الشعرية تعتمل خالقة فضاء حيويا.

يتخذ أبعادا متعددة فالذات الرائية تستبصر الفضاء لتلج مرحلة أقصى تدرك من خلالها أن الفضاء ذاته باعتباره ينتمي الى العالم

الحي، يخلق التأويل ويبعث الوعي المتمرئي، وكأننا بإزاء فضاء متعدد لامحدود مراياه تنقل الصور والرؤى وتمكن في الآن ذاته أن تجتازها الذوات المبصرة ومن تم تتمكن من تحقيق التحامها بصيرورة الوجود، فهذا العبور الميتافزيقي هو أحد أركان مفاتيح العالم الاستبصاري، يقول أدونيس في مقطع من قصيدته مراكش /فاس الفضاء ينسج التأويل

«جنان ابن حيون/أفسحوا لابن عربي

في جسدي نار أسمعها تقول آكل بعضي بعضا

في جسدي نار كأن لها نفسين نفسا في النهار ونفسا الليل

في جسدي نار بعلو الهواء ولاتطاولني

في جسدي نار تأكل وتشرب ونار لاتأكل ولا تشرب

ووجهي أخاديد أرق والشرائع تخليط

وها قامتي منكسة في ماء الكشف

وأرى كل شيء بخلاف ماهو

لكن ما أشف أن يلتبس علم الطريق في مواسم الوحدة

بين اليد والقلب

العمل واللغة

الكلام والصوت

الغناء! الغناء!

ما أصح «ملحونك» أيها المسمع

ما أرق عروبياتك»!

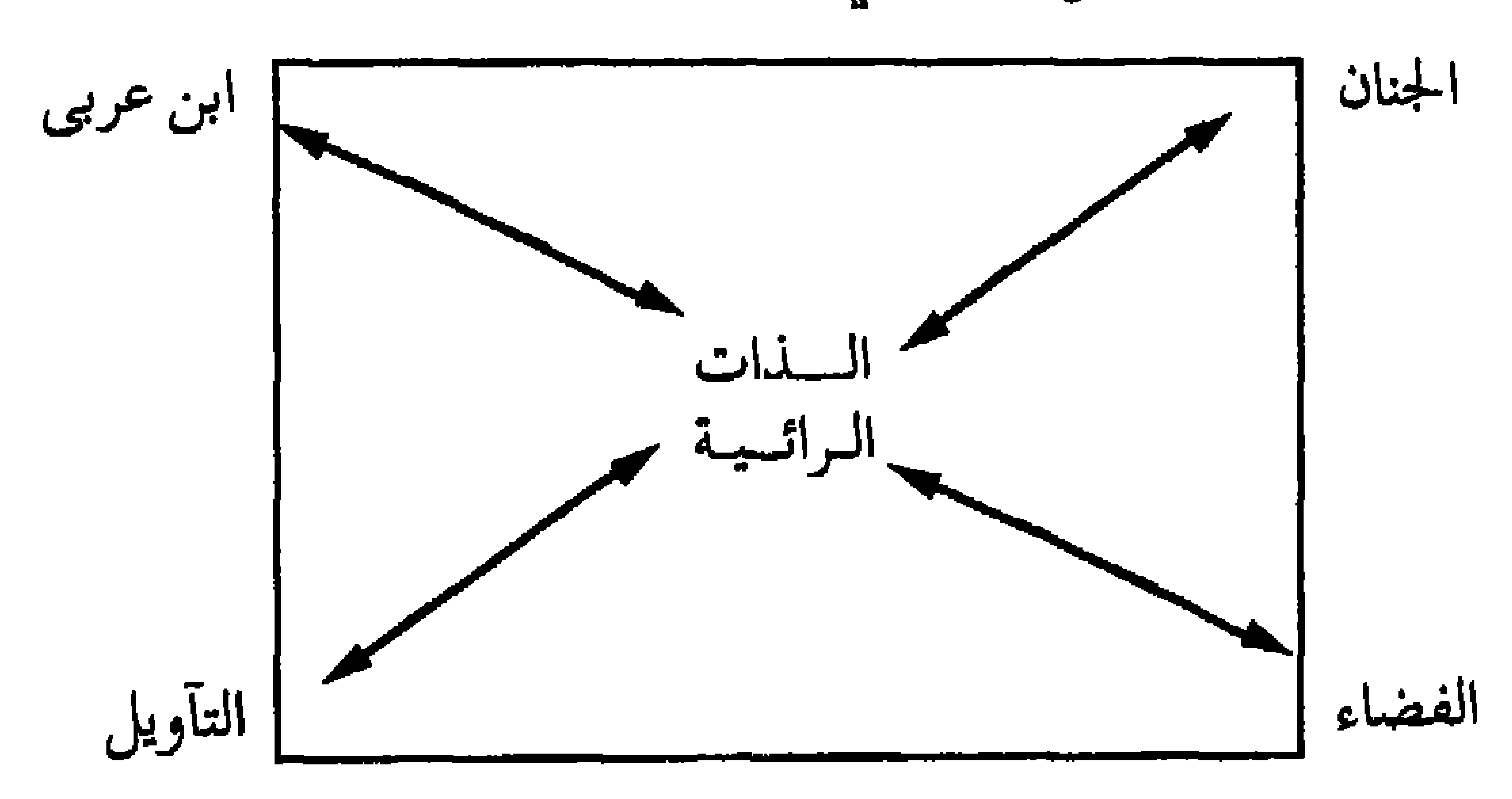
الكلمات تتشكل محرابا محرابا

والفضاء ينسج التآويل» [12] .

في هذا المقطع كثافة رمزية معقدة، نسيج إشارات تختزل العالم لتفتح مسارات عميقة في دروب الكينونة، وأول ما نلاحظه هو أن علامات الترميز تتخذ شكلا رباعي الأبعاد يستشف في بداية المقطع:«جنان ابن حيون/أفسحوا لابن عربي»

وكذا في نهايته:«والفضاء ينسج التآويل»

ويمكن أن نمثل له بما يلي:



نلاحظ أيضا أن هناك تأشيرا تناظريا بين علامتي الجنان والفضاء من جهة وبين علامتي ابن عربي والتآويل من جهة أخرى هذا على المستوى العمودي، أما على المستوى الأفقي فالتأشير يقابل بين الجنان وابن عربي من وجهة أولى وبين الفضاء والتآويل من جهة ثانية.وضمن هذا التمرئي تتخذ الذات الرائية الاستبصارية موقعا مركزيا تتحرك من خلاله في رصد حركات الانجذاب، واستشفاف العلائق، وصولا الى استكناه كينونة الذاتية باعتبارها امتدادا باطنيا يختزن طاقات الصيرورة النفسية، فالذات الحاضرة في الجنان في فضاء فاس، هي امتداد لذات العارف المتصوف ابن

عربي ومن تم تضحى القطيعة بين الماضي والحاضر منعدمة فأدونيس يسافر نحو الماضي ليبعث ابن عربي من الذاكرة الحيوية للتراث وبذلك يمكن ابن عربي من الحلول في الزمن المعاصر إنه نوع من تدمير الخط التعاقبي للتاريخ وبذلك لاتحصل فقط مضاعفة الزمن، بل هناك مضاعفة للكينونة، فالكائن الشعري هنا هو الذات الشاعرة وذات ابن عربي في تداخلهما،والوجود هو هذا الإنجاز المجازي الذي يحقق العبور الميتافزيقي للكائن إنه فضاء لابعد له، فضاء نسيجي يخلق التآويل بما هو مجال للخيال الخالق.

وعلى مستوي آخر فالتقابل بين"ابن عربي" وبين التآويل لم يأت عفويا إنه نتجة لهذا الفهم القصدي لعملية الخلق الشعر، فإذا كان ابن عربي يمثل في البعد الرمزي عند أدونيس دلالة العبور، فإن أحد أهم المعاني المولدة لهذه الدلالة هي إدراك العالم كأبعاد تأويلية، وهذا ما يمكن استخلاصه من تجربة ابن عربي في التصوف الذي يري "أن خيال العارف يتصل بعالم الخيال والرموز، فيستمد منه قدرته على التأويل الرمزي[13] والوجود عند ابن عربي كالصور خيالية منصوبة، ويتأكد لنا التلاحم بين الذات الشاعرة وبين ابن عربي من جهة وبينهما كإنية متداخله، وبين التأويل من جهة أخرى في هذه الصورة الواردة في المقطع السابق:

"وها قامتي منكسة في ماء الكشف

وأرى كل شيء بخلاف ماهو

لكن ما أشف أن يلتبس علم الطريق في مواسم الوحدة بين اليد والقلب العمل واللغة الكلام والصوت"

لنلاحظ اجتماع هذه الدوال التي تمتح من تصوف ابن عربي:

الكشف الروية بخلاف

علم الطريق

مواسم الوحدة

القلب

إن أدونيس يحاول هنا أن يبني معنى عميقا للشعرية، معنى تآويليا بعديا يأتي بعد تأويل ابن عربي للوجود والانسان ومن ثم فكشف أدونيس كشف تأويلي ثان يعيد توظيف البناء الرمزي للخيال عند ابن عربي، فما هو الكشف عند هذا الأخير؟

إنه ارتقاء في درج المعرفة "فإذا ارتقى الانسان في درج المعرفة علم أنه نائم في حال اليقظة المعهودة وأن الأمر الذي هو فيه رؤيا إيمانا وكشفا، ولهذا ذكر الله أمورا واقعة في ظاهر الحس وقال فاعتبروا وقال إن في ذلك لعبرة أي جوزوا واعبروا ماظهر لكم من ذلك الى علم ما بطن به[14] أي أن الوجود الخيالي يحتاج الى تجاوز صورة الظاهرة بعد حصول الكشف، ورؤية الشيء في عمقه الباطني:

"أرى كل شيء بخلاف ماهو"

هنا يتم إدراك حقيقة ثانية تختلف عن الحقيقة القبلية وهذا التعدد في الرؤية ناتج عن لحظة اعتمال الوظيفة الشعرية بما هي تخيل وتأويل وهنا يحضر مفهوم القلب سواء في دلالته الصوفية، أو في دلالته الشعرية والأولى تعني أنه هو باطن الإنسان ومسكن الروح الالهي، وهو الأداة القادرة على التأويل والعبور[15]. أما الثانية فتعني الخلخلة قلب نظام الأشياء، وإحداث اضطراب في ظاهرها إنه بمعنى آخر إدراك قصدي لالتباسية ظاهرة تحكم الرؤية البصرية فتمارس عليها الحجابة المانعة للرؤيا، ومن هذا الجانب فالشعر تأويل باطني للذات والعالم إذا نحن تمثلنا الدال "قلب" في بعده النفسي هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو خلخلة للرتابة

ولعالم الظهور، وقلب لمنطق العقل ولصورنته المنطقية لنظام الأشياء وتدمير لابنية اللغة ونظامها التوصيلي إن القلب إذن يحمل معني إزدواجيا فهو كشف وخلخلة، وما رؤية كل شيء بخلاف ماهو عليه في الظاهر إلا انكشافا لبعد وجودي آخر، وانقلاب في نظام الأشياء إن إدراك الفوضى داخل النظام العام للأشياء هو إحدى أهم أركان الرؤية الشعرية بما هي كشف للتوتر الحيوي للعالم.

خـــاتمـــــة

هذه إذن مقاربة ثانية لتأويلية أدونيس الشعرية، وقد توخينا في تأويلنا بما هو قراءة مفتوحة، أن نكشف عن البعد التأويلي في الشعر الذي يخترق اللغة ليعيد بناء فهم آخر للوجود فهم يبني تمثلاثة الجوهرية على أساس نفي الواقع الجاهز من جهة، ومجاوزة انعكاساته التي تحول دون تحقيق الاستيعاب الكينوني للوجود من جهة ثانية، وهنا يضحي الشعر ميتافزيقا بعدية فهو وإن كان يؤسس لرؤية الماوراء، روية لاتقف عند حدود أشكال الطبيعة المباشرة للعالم فإنه يخترق التصور الميتافزيقي ذاته الباحث عن المطلق، عن الكليات عن الجوهر الوحيد، ليكشف التعددية والاختلاف الكامنين في الأشياء والظواهر وفي الميتافزيقا البعدية للشعر تكون الفاعلية الرمزية للنسبية الظنية للاحتمال المشروع والمفتوح لتحولات الفضاء هذا الفضاء الخالق الذي ينسج تآويل الكينونة

الــــهوامــــش

1 - أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة المجلد الثاني، دار العودة بيروت الطبعة الرابعة 1985 ص:393

2 - لمرجع الساب:ص:403

3 - بول ريكور: الحياة بحثا عن السرد تسعيد الغنمي مجلة نزوى ع 10 أبريل 97 ص24.

4 - Kundera:*l'insoutenable légéreté de l'être* Gallimard 1989

5 - كلمة أدونيس الملقاة بمناسبة يوم الشعر في المغرب نشرت في القدس العربي ع 2469 وفي الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي ليوم 18 - 4 97

6 - المرجع السابق

7 - Gaston Bachelard : *La psychanalyse du feu* ,Gallimard 1949 P : 180

8 - أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة م 2 ص462

9 - هيجل : مختارات ترجمة الياس مرقص› دار الطليعة بيروت 1978 ص106

10 - نفس المرجع ص 108

11 - أدونيس: الأعمال الشعرة م 2 ص456

12 - المرجع نفسه: ص414-413

13 - نصر حامد أبوزيد: فلسفة التأويل المركز الثقافي العربي الطبعة الثالثة 1996 ص29

14 - نفس المرجع ص:211

15 - نفس المرجع : 212

إعـادة فهم الحـداثـة

- حـــوار -

الحوار مع شاعر كبير في حجم أدونيس صعب جدا، إنه يشبه قـراءة نقـديـة في نـص شعـري شـبكـي، قـراءة تتـطلـب مـجهـودا مستعـصيا لمحاولة جذب الخيوط الـشبكية المشكلـة لدلالات الكون الشعري «وليس لدلالات المعنى».

حاولـنا فـي هذا الحوار «الـقراءة» أن يـكون فـعلا بمثـابة تـقويم شامل لـلشعر العربي من وجهة نظـر أدونيس ولذلـك هناك ابتـعاد واضح ومقصود عن الأسئلة الشفهية المباشرة الباحثة عن انطباعات شخصية أو عن جواب المعنى ذي المعطيات المعلوماتية، وهناك أيضا ابتعاد عن الملابـسات الظرفية والمواقف الانفعاليـة والسجالات التي تثار عادة عقب ظروف سياسية معينة.

في حين هـناك محاولة لمـلامسة العالـم الشعري عنـد أدونيس الذي يقـدم نفسه فـي الحوار قارئا لـتجربتـه الشعريـة ورؤيته للـشعر وعلاقته بالوجود.

■ تنبع رؤيا العالم التي يجسدها شعركم، كما يرى الناقد كمال ابو ديب، من الايمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والقلق بوصفها الدوافع لحركة الحياة المتجاوزة الرافضة للقبول والثبات هذا التصور يشكل محورا أساسيا من محاور رؤيتكم للعالم يتجلى في رموز معقدة أحيانا وفي ذوات أسطورية أحيانا أخرى وفي لغة مباشرة في النادر، (الانساق والبنية فصول ع 4 م1 ص81).

وفي ديوانكم الأخير «أبجدية ثانية» أرى أن رؤيا العالم الجوهرية لاتتجلى في توظيف رموز معقدة فقط، بل في بناء أبجدية شعرية جديدة تتوغل في قراءة الذات والوجود من خلال علامات خطية تتماهي بلغة شعرية تحقق رسم القصيدة المستقبلية-الكونية التي تأبى الخضوع لنمذجة معينة سابقة فما هي الأسئلة الجديدة التي تقوم عليها تجربتكم الجديدة هذه؟

□ كل شاعر ينتمي أساسا أو يجب أن ينتمي الى لغة لابالمعنى المعجمي وحسب، وإنما بالمعنى الشعري أيضا ولذلك يجب أن ننظر الى تجربته عبر هذه اللغة، وعبر أبعادها الجمالية خصوصا ولاأظن أن الشاعر يصدر عن أسئلة مسبقة لأن السؤال المسبق هو كالجواب الجاهز الشاعر كمثل حركة أو ضوء يتجه في أفق ما والتساؤلات متضمنة في هذه الحركية أو ذاك الاتجاه، والناقد والقارئ هو الذي يستخلص مثل هذه التساؤلات، ولو كان الشاعر يعرف التساؤلات الأساسية مسبقا لما استطاع في ظني أن يكتب الا شعرا قائما على أجوبة جاهزة، محكوما بقبليات وبأفكار قائمة أو موجودة، التجربة الشعرية هي التي تتيح للقارئ أن يستنبط الأسئلة وأن يطرحها الى ما لانهاية على نفسه، فالشعر تساؤل وبحث لذلك لا أعرف ماهي التساؤلات التي انطلق منها إنما أعرف أنني موجود في حضارة وثقافة معينتين وفي تجارب حاول

اسلافنا الشعراء أن يفصحوا عبرها عن علاقتهم بالوجود والأشياء واللغة .

وكوني حاضرا في هذا العالم، هو الذي يجعلني أحاول الافصاح عن هذا الحضور دون طرح أي تساؤل مسبق إطلاقا لذلك لا أعرف أين أتجه كمثل ريح أو ضوء المهم أنني اتحرك وأحاول أن استضئ وفيما استضيء قد أضيء، بعض مشكلاتي الشخصية التي اعانيها أنا نفسي فحين أشعر أنني افصحت عن نفسي كليا أحس أنني انتهيت ذلك أن هويتي الشعرية لاتجيء مما انجزه وإنما تأتي على الأخص مما آتجه وأتحرك نحو انجازه فالهوية على هذا المستوى تأتي دائما من الأمام الانسان يبدع هويته فيما يبدع أعماله.

■ تولد الفلسفة النفعية الجديدة التي يتزعمها حاليا فوكوياما في أمريكا شعورا يفرغ الذات والوجود من الحس الاستبصاري من خلال نظرية نهاية التاريخ، وليس من الغريب أن نسمع أصواتا تعلن نهاية الشعر باعتباره بحثا دائما عن المجهول المختفي دوما في حركة التاريخ.

فهل تستطيع القصيدة المستقبلية كسر بنية التشابه الكلية التي تكاد تخيم على معظم الابداعات الشعرية السائدة في العالم الآن وإعادة تأكيد جوهر الشعر، ونفي زيف نهاية «الشعرية»؟

□ أكيد أن الشعر يواجه مشكلات على مستوى الانتشار والقراءة لكن هذه ليست مسألة شعرية، وإنما هي مشكلة القارئ والقراءة هي مشكلة ثقافية عامة فالشعر لامشكلات له لأنه هو المشكلة الأولى وهو الأساس الأول الذي نرى فيه وعبره واستنادا اليه الوجود وعلاقاتنا به، خصوصا أن العلوم حينما تعجز عن الاستفسار وحين لاتعرف ما تقول إزاء العالم ومشكلات الإنسان

الذاتيـة ينطق الـشعر، فهو كـالحب لايكشف عـن جماليـة الوجود المتجدة بـاستمرار وإنما يكشف لـنا عن معرفية هذا الـوجود ولذلك قد يخسر الشعر في بعض الظروف على مستوى السطح والانتشار لكنه يكسب باستمرار على مستوى العمق والعمومية والقول بنهاية الابداع أو بـنهاية الـتاريخ مثـلا لايعني فـي العمق بـالنسبـة الي أي شيء، تـاريخ الأمم الحيـة دائما مـنته ومـتجدد ولا يمـكن أن يتـجدد التاريخ بدون أن ينتهي لكن ما معنى النهاية؟

الأمم الميتة هـي التي لاينتهي تـاريخها، فهي في الـواقع لاتاريخ لها لأنها تـفتقد الفاعلية فنـاهية التاريخ تعني وصـول أدوات معرفية معـينة إلـى ذروتها المـعرفيـة، إي الى استـنفاد هـذه الأدوات وحين نستنفد أدوات ما فـهذا لايعني على صعيد آخر نهايـة بقدر ما يعني بدايـة، لاينـتهـي التـاريخ الا فـيمـا يبـدأ وإذن يجـب الالحاح عـلى البدايـات التاريخـية المتواصـلة عند الـشعوب الحيـة أكثر مما يـجب الالحاح على النهايـات فالنهاية سهلة إنما البداية هـي الصعبة ولذلك لا أومن بمـثل هـذه النـظريـات الا من حـيث تـوكد أولـية الـبدايـة وضرورتها المتواصلة والمستمرة.

وعلى هذا المسـتوى لايمكن أن ينتهي الابـداع لأن معنى ذلك نهاية الانسان . فـأن تكون موجودا كانسان هو بمعـنى ما أن تكون مبدعا والابداع متلاصق فهو ذو بعد عضوي في الحضور الانساني على هذه الأرض.

■ رأيكـم هذا ذكـرني بما قـاله هيـدغر فـي معرض حـديثـه عن هولدرلن حـيث اعتبر وجود العالـم مشروطا بوجود اللـغة، وحيث يكون العالم يكون التاريخ واللغة هي التي تضمن أن يكون الانسان «كائنا تاريخيا».

فهل في نظركم من شرط اللغة الشعرية القائمة على تجديد الرؤيا الى العالم التي تدعون اليها، تأسيس الكائن التاريخي في منظور البناء الشعري العربي المعاصر؟

□ أرى أن هيدغر في نظرته الى اللغة يقترب من النظرة العربية كثيرا، اللغة في نظر العرب هي الكائن وهيدغر يقول هذا بطريقته الفلسفية العميقة.

واللغة بهذا المعنى ليست وسيلة للافصاح فهي لاتعبر عن الشيء إنما هي الشيء نفسه، أو هي الكائن نفسه واعتقد أن العرب بممارساتهم اللغوية سبقوا بفطريتهم التنظير أو الرؤية الهيدغرية للغة، إنما هذا يتضمن بالنسبة للشاعر خصوصا أن يعرف اللغة التي يكتب بها، كما يعرف جسده فهي النفس الذي يتنفس به وهي دورته الدموية نفسها، ولذلك فهي جزء لايتجزأ من كينونته إذا لم تكن هي شعرا كينونته.

والمأخذ على بعض الشعراء هو كونهم يرون اللغة مجرد أداة فكما نستخدم الطاولة مثلا، فإنهم يستخدمون اللغة ليضعوا فيها أفكارا وهذا لايقتل اللغة وحدها وانما يقتل الشعر ايضا ومن هذه الناحية جدير بالعرب أن يتذكروا لغتهم وعلاقة اللغة بالوجود عبر قراءتهم هيدغر.

وحين أقرأ هيدغر يكسبني معرفة جديدة لكنه قبل ذلك يذكرني بما أنا وبما كنته وبحضور اللغة كيانيا في الكائن أو الوجود العربي.

■ سمة أخرى أساسية في شعركم تتمثل في الاختلاف الذي يولده التشابك الوثيق بين مستويات الخطاب وليس في بناء تناقضات أو ثنائيات ضدية كما يؤكد ذلك كمال أبو ديب في أغلب طروحاته النقدية حول شعركم.

ألا ترى معي أن دراسة القصيدة الأدونيسية لاتقبل الموضعة داخل قوالب بنائية جاهزة مسبقا بقدر ما تنخرط في القراءة التعددية التأويلية الكاشفة للانهائية النص المفتوح؟

■ أشكركم على هذه الاشارة وأتمنى أن يكون نصي في هذا المستوى من المقروئية لقد كررت أكثر من مرة أن القصيدة هي حقيقية أن تكون وحيدة البعد، فهي ذات أبعاد كثيرة وداخل أبعادها هذه مكنونات واحتمالات لأبعاد أخرى تتناسل أو تنفتح في أبعاد أخرى.

وهذه سمة من سمات النص الشعري الذي نسميه الآن مفتوحا والحق أنني لاأجد حاجة الى اضافة كلمة مفتوح للنص فحين نقول«نص شعري، فهو بالضرورة نص مفتوح ومتعدد».

حين لاتستطيع أن تقرأ نصا الا مرة واحدة فهذا يعني أنه نص ميت هناك نصوص تقرأها ثم لاتحس بأية رغبة لاعادة قراءتها، وهناك نصوص كلما قرأتها تشعر أنك في حاجة الى إعادة قراءتها مثل هذه النصوص هي النصوص الشعرية بامتياز وأكثر من ذلك تتغير أنت نفسك في قراءتك لها حسب الظروف والاوضاع النفسية التي تمر منها فحين تقرأها في سن معينة يكون لك انطباع معين وحين تقرأها في سن أخرى يكون انطباعك مختلفا.

النص متموج باستمرار، ولكي تحيط به تلزمك قراءات متعددة وقد لاتحيط به رغم هذه القراءات لذلك هناك نصوص عظيمة في التاريخ نعيد قراءتها باستمرار وكل جيل له قراءته الخاصة أيضا وهذا يتجلى أكثر في النصوص الشعرية العربية خصوصا لأن العربية ليست لغة تواجه الشيء بكليته وإنما هي لغة جوانب يعني لكي تفصح عن الشيء الواحد تلزمك كلمات وأوصاف وصور

كثيرة ، فهي تعبر عن جانب من جوانب الشيء ولحسن الحظ فالشيء لايمكن أن يستنفذ ولذلك فاللغة العربية هي لغة صور بطبيعتها .

الكلمة في نفسها صورة ورمز لكن لكي نعرف هذا يجب أن تكون لدينا معرفة عليا باللغة.

■ تحدثتم في ملتقى ابن رشيق في القيروان عن الحداثة وخلصتم الى أنها أصبحت فوضى كتابية وأن معظم الشعر الجديد لايعقل ما يقول، وأن ما نقرأه مكتوبا باسم الحداثة ليس سوى نوع آخر من التقليد والتكرار والتنميط (القدس العربي 25/4/1994.

نود لو سمحتم وباعتباركم من رواد الحداثة الشعرية أن توضحوا للقراء المبررات التي تعتمدونها لتدعيم رأيكم بخصوص الشعر الجديد؟

□ ما قلته في ملتقى ابن رشيق قصرته على نفسي يعني أخذت نفسي مثالا وتحدثت عن تجربتي وعن مشكلاتي في هذه التجربة الإخوان سحبوها على الكتابات الشعرية كلها.

أولا: يجب أن نتذكر أن الحداثة ليست قيمة في ذاتها ويمكن أن تكون القدامة في بعض منجزاتها أفضل من الحداثة في بعض منجزاتها.

ثانيا: الحداثة مشكلة عربية، وحين نقول أنها مستوردة من الغرب نخطئ كثيرا لأننا نكون كمن ينسى تاريخه وشعره والعرب تحدثوا في هذه المسائل منذ الف سنة، فهناك حداثة عند بشار وأبي نواس.

والشعر المحدث مصطلح نقدي عربي، والدراسات النقدية المهمة في التراث النقدي العربي قائمة على مشكلة الحداثة

وعلاقتها بالقدامة، هذا لايعني أننا نحن البادئين وإنما يعني التوكيد على معرفة من نحن لكي نعرف كيف نفهم الآخر وكيف يمكن أن نتجاور معه فذاتنا إجمالاً لانهملها في علاقتنا مع الآخر.

ثالثا: المسألة اللغوية : اللغة العربية تتحول عند معظم الشعراء الى مجرد وسيلة كما أشرت سابقا ولايتضمن قولي هنا دعوة الى الشكلية.

يجب أن نكون قساة على أنفسنا لأن الشعر أعظم ما يفصح عن كينونة الانسان وبوصفه كذلك يجب أن يجسد أعظم ما يمكن من هذه الطاقة الانسانية الذاتية، وهذا لاننتبه اليه كما ينبغي وكما تقتضي الكتابة الشعرية الحديثة، ثم كيف يمكن لشاعر أن يخلق جمالية جديدة بلغة لايعرف تاريخها الجمالي؟ فهل يعقل أن تجد شاعرا انكليزيا يقول أنني لا أقرأ شكسبير لأنه تقليدي أو شاعرا فرنسيا يقول لك أنني لاأقرأ بودلير أو رامبو وهوغو وهيرميروس لأن هؤلاء تقليديون قدماء؟ لايمكن لكن بالمقابل تجد شعراء عربا يقولون: ماهذا الشعر الجاهلي والعباسي الذي لايجدي؟ وأنا أقبل ذلك لو قرأوا هذا الشعر وتوصلوا الى قناعات استنادا الى قراءات معينة، لكنهم لم يقرأوه يجهلونه كليا ويرفضونه لاتستطيع أن ترفض شيئا تجهله فلكي ترفض الشيء يجب أن تعرفه وهذا أيضا مأخذ.

وإذن نبدو غالبا كأننا نعامل اللغة على أنها شيء مبتور كليا عن جذوره أو كأنها ورق ميت ولذلك تبدو لغة ميتة تلك هي باختصار المآخذ التي أشرت اليها.

وكلامي هنا لايعني أنه ليس لدينا طاقات شعرية، وإذا قارنا بينها وبين غيرها سنرى إنها لاتقل عن المواهب الشعرية الموجودة في الخارج لكن الفرق أن الطاقة الشعرية الموجودة عندنا قلما تعني بثقافتنا.

الموهبة ينبوع إذا لم تحفره باستمرار تأتي اليه أكامات كثيرة تغمره وتقتل الموهبة، وإذن فالشاعر العربي وخصوصا الحديث مطالب بأن يكون على معرفة عليا بالشعر وبكل العلوم الانسانية بأن يكون قاسيا على نفسه وأن يكون الهاجس لديه هو هاجس ابداع شيء مختلف لاهاجس الوصول أو الشهرة أو غير ذلك لذلك يجب أن يكون ضد السهولة والتسرع.

هناك مواهب عظيمة عندنا واعتقد أن المواهب العربية اليوم أكثر بكثير مما كانته من قبل وهي مؤهلة لأن تبدع فعلا أشياء جديدة.

■ من مؤاخذاتكم على الكتابات الشعرية الحديثة ايضا أنها لا توغل في مسألة اللغة الشعرية، وفي مسألة العلاقة بين اللغة والعالم وبين اللغة والذات.

ألا يبدو أن ما يسم الحداثة الشعرية بهذه الشكلية التي نشكو منها يرجع بالأساس الى هيمنة «الصورة» وطغيانها باعتبارها أحد عوائق تأسيس لغة شعرية استكناهية عميقة للذات والوجود؟

□ لانعرف كيف نحدد الصورة هنا، فهي ليست مجرد علاقات مفاجئة بين الكلمات وهي خلاصة تجربة وكينونة ايضا لذلك يجب أن نعيد النظر في مفهومنا للصورة فهي ليست صدمة لغوية بل ينبوع وجودي كياني، لذلك لايمكن أن يكون هناك شعر عظيم بدون صورة فالصورة هي أساس كل شعر عظيم وهي تنحدر وتتشوه تبعا لفقر تجربة الشعر أو لمستوى هذه التجربة.

ولذلك ليس هناك لوم على الصورة بحد ذاتها وإنما اللوم هو على الشاعر وكيفية استخدامه لها.

■ هذه إضاءة مفيدة ايضا لكنني أقصد بالصور هنا ما يتعلق بالمرئيات الصورة الاعلامية الفوتوغرافية والتلفزيونية.

□ بحث الصورة الفوتوغرافية موضوع آخر ومن الصعب اقحامه هنا لأن الصورة لها عالم خاص وأظن أن هناك فوتوغرافية يمكن أن تكون شعرا خالصا التصوير الفوتوغرافي يتجه الى أن يصبح فنا قائما في ذاته وليس مجرد تسجيل لأشياء ولأحداث ووقائع ولذلك ارجو أن لايخرجنا البحث في الصورة بهذا المعنى عن بحثنا في الصورة الشعرية.

■ منذ مجموعاتكم الأولى «المسرح والمرايا» و«مفرد بصيغة الجمع» ثم «شهوة تتقدم في خرائط المادة» الى «أبجدية ثانية» تتأسس الشعرية عندكم على ما يسمى عادة بتفجير اللغة، وهو ما دفع عددا من أنصار الشعرية التراثية الى اعتباركم تقومون بتخريب أصالة الشعر العربي.

ألا يمكن أن يفسر موقفكم الجديد بخصوص الشعر الحداثي بمثابة نكوص أو ردة عوض أن يفهم على أنه تأمل في المشهد الشعري العربي المعاصر؟

□ بالعكس فقد قلت في هذا الملتقى (ابن رشيق) أن هذا النفق للحداثة لايجوز أن يفسر بأنه دعوة للعودة الى القدامة، بل يجب أن يفسر بأنه دعوة **لاعادة تفهم الحداثة وللايغال في فهمها**، لأن الفهم السائد مسطح وشكلي، وأنا أريد أن أذهب ابعد من ذلك في **فهم الحداثة**، وأربطه بالأسس العربية القديمة لأن الشاعر العربي الحديث حقا هو من يخلق عالما متكاملا كما فعل أبو نواس مثلا فقد كان حديثا لأنه خلق عالما مِن القيم تقوم على المدينة، وحسها والحياة فيها مقابل قيم البداوة وإذن فقد أفصح بلغة شعرية جديدة عن عالم متكامل من القيم وهو ما أعطى لحداثته قيمة وليس لمجرد أنه كتب بأشكال مختلفة.

الكتـابة في قصـيدة النثر مـسؤولية كـبرى لأنك بهـا يجب أن تستوعب الموزون وتفـتح أفقا آخر على الكتابة وهذه لـيست مسألة هروب واستسهال، وإنما هي مسؤولـية مزدوجة مضاعفة . الحديث حقا هو مـن يصهر التجـارب القديمة ويختـرقها ويفتح افـقا جديدا على الكتابة واللغة الشعرية.

■ أصبحت الفواصل التقعيدية بين الأجناس الأدبية تنمحي أو على الأقل تـفقد نظامها الصـارم، وأصبح الحديث عن شعريـة النثر وبالمقابل نثرية الشعر، متداولا في المجال المعرفي المعاصر.

في رأيكـم هل يمكن الحديث الـيوم عن الشعر الخـالص؟ وهل استفدتم شخصيا من هذه الأمكانـية المتاحة من خلال هذا التداخل الإجناسي؟

□ إذا كان هناك تغير أساسي في التجربة الشعرية العربية فإنه لا يتـمثل فـي مجرد نـشوء قصيـدة النثر أو في الخروج عـلى الأوزان الخليلية القديمة، وإنما التغير الحقـيقي هو في مفهوم الشعر أولا فنحن لم نعد ننظر اليه كما كان أسلافنا ينظرون اليه.

ثانيا: التغيير الآخر هو أن الـقواعد الجاهزة لم تعد هي الأساس ومنها ينطلق الشاعر ليقول ما يقول، بهذا المعنى لم تعد هناك معايير وقواعـد مسبقـة، كما لم يـعد هنـاك شعر، بل هـناك شاعر وذاتـية وتجربة.

ثالثـا: حين نقول الـشعر العـربي اليوم لانـقوله من حـيث ان له وجودا قائما بذاتـه، وإنما نقول هذه العبارة استنـادا الى تجربة شعراء معينين. ومن هذه التجارب مجتمعة ومختلفة نقول أن هناك شعراء إذن فالاسـاس هو الشـاعر وتجربته وذاتيـته بـعكس مـا كان سابـقا

فالاساس كان هو المبادئ والقواعد، ثم ينظر الى الشاعر الى أية درجة ينسجم معها، أو الى أية درجة أخرى يختلف عنها.

هذه النقاط الثلاث هي التغيير الأساسي في التجربة الشعرية العربية، وبدل أن نستوعب بعمق ونستقصي الاحتمالات التي يمكن أن تنشأ عنها، نتلهى بما ليس له علاقة حقيقية في الشعر.

هناك نقطة أخرى مهمة أيضا على مستوى الشكل هي أن التجربة الشعرية العربية إجمالا خيطية لكن هناك شيء مختلف مثلا عند النفري المعري و في الكتابات الصوفية وفي النص القرآني ذاته شيء مختلف اليوم "الخيطية"La Linearité" انتهت عند بعض الشعراء العرب، صارت القصيدة عمودية وشبكية وأنت تلاحظ في هذا الديوان الأخير، وفي قصيدة اسماعيل انعدام الخيطية لكي تدخل في غور بنائي شبكي وعمودي، وهذا ايضا من سمات التغير الأساسي في التجربة الشعرية الحديثة.

■ إذن هناك بحث دائم عن التحول...

□ أن تكتب شعرا هو أن تتحول هذا شيء بدهي حين تحب امرأة فحركة حبك لايمكن أن تتكرر في كل لحظة متجددة إذا كنت تحب حقيقة، وحين يتحول الحب الى عادة وتكرار ينتهي وكذلك الشعرينتهي حين تحوله الى عادة وتكرار.

■ أتذكر هنا الشاعر التشيكي سكاسيل الذي يقول :«إن القصيدة توجد في مكان ما هناك مختفية والشاعر لايفعل شيئا سوى أن يكشف عنها (كونديرا: فن الرواية).

فهل مهمة الشاعر هي الكشف فعلا، أم البناء والتشكيل؟

❑ هذه أقوال إذا نزعت من سياقها لاتفهم أعتقد أننا جميعا لا نبتكرشيئا من عدم إنما الخلاف أو الابتكار هو في الإلحاح على جانب دون جانب وهو من جهة ثانية في السياق.

هناك شعراء كتبوا عن الحب سابقا، وحين نكتب عنه اليوم لا نبتكر شيئا على صعيد الفكرة أو الموضوع فهذا موجود قبلنا، إنما نبتكر شعورنا نحن وكيف عشنا وسياق تجربتنا، ولذلك حين تسمع العرب يقولون: هذا موضوع كتب عنه كثيرا، فهو قول لا يعني شيئافكل الموضوعات كتب عنها بكثافة، لم يكتب أحد شيئا جديدا كموضوع لكنهم ينسون ما يقوله هذا الكاتب عميقا كما ينسون سياقة أيضا ونحن لاندرس السياق ولا الاختلاف فيه بورخيس يقول ليس هناك مؤلف هناك كتاب واحد منذ الخليقة نعيد كتابته باستمرار وهناك ايضا نظرية موت المؤلف: القرآن كنص كتابي وكتابة هو نص لا مؤلف فيه من حيث أنه اعادة كتابة لكل ما سبقه في سياق جديد، وكذلك التوراة حيث ستجد نصوصا مأخوذة بكاملها من الأساطير القديمة لكن الجدة فيها ليست المادة في ذاتها وإنما السياق وكمثال آخر فالصوفية كانت قبل أن أتحدث عنها منذ عشرين سنة مجرد نصوص دينية، وكان ينظر اليها كأنها نصوص درويشية لاعلاقة لها بالأدب، النص الصوفي اليوم أصبح نصا أدبيا أفرغ من دينيته وأدخل في سياق اللغة الشعرية، هذا نوع من كتابة جديدة وقراءة جديدة لمادة قديمة«وهذا ننساه».

■ عندما تحدثتم عن موت المؤلف ذكرتني بالنقد وعلاقة الكاتب به، فحسب موريس بلانشو ورولان بارث فلم تعد مهمة النقد هي الكشف عما يريد أن يقوله الكاتب أو عن معنى النص، لأن هناك احتمالية تعددية لامتناهية لمعاني هذا النص، وليست مهمته ايضا هي التفكيك والشرح، بل انتاج نص آخر انطلاقا من

النص المدروس«موضوع النقد» وهذا يتماشى مع نظرية موت المؤلف فهل صادفت نقدا من هذا النوع لانتاجك الشعري؟

□ مع الأسف حتى الآن لا.. أتمنى أن نكون هناك نصوص نقدية بهذا المستوى، لكن تعرف أن هناك محاولات جدية في التأسيس لنقد عربي جديد، وأنت تعرف الأسماء كما أعرفها ولسنا بحاجة الى ذكرها، إنما الدراسات لاتزال مأخوذة بالمعنى وبالبحث عن مقاصد الشاعر في النص، وهذه عملية مغامرة يمكن أن يقول ناقد ما أن مقصد هذا الشاعر كذا ويقول آخر أن مقصده شيء آخر ويمكن أن يكون الإثنان مخطئين في آن واحد.

■ هذا زمن الرواية ليته كان زمن الشعر، شعار يرفع الآن وسبق أن رفعته مجلة «فصول» النقدية في أحد محاورها عن الرواية أليس في هذا الرأي مبالغة على الأقل بالنسبة للشعر العربي وهل تراجع الشعر عموما عن المواقع التي كان يحتلها في الذاكرة العربية؟

□ اعتقد أن الرواية العربية لاتقارن على أي مستوى بالانجازات الشعرية العربية وأية مقارنة للرواية على أهمية بعض الكتابات الروائية بالشعر لاتقوم على معرفة بحقيقة الانجازات الشعرية العربية وإنما هي نوع من الإدعاء لاأساس له اطلاقا.

فالرواية العربية لاتزال بالنسبة الي الشعر في بداياتها الأولى ولا تقاس إطلاقا لأن انجاز الشعر العربي انجاز كوني عظيم يتجاوز حدود العربية لكن لا أظن أن الانجاز الروائي وصل الى هذا المستوى.

■ الكوني؟

□ نعم

■ ما يسود في نهاية القرن عند العرب خطاب الأزمة أزمة العقل العربي، المسرح العربي، الشعر العربي، الرواية العربية الخ.

ألا ترون أن تخصيص هذا القدر الهائل من الخطابات المتداولة اليوم عن الأزمة هو تكريس الأزمة أو إعادة انتاج عملية الأزمة عوض الانتقال من مستوى العوائق الى مستوى المفاتيح؟

□ سؤال جيد، يتكلم عن الأزمة عندنا بوصفها سدا أو غيابا كاملا للمخارج لكن كل تجربة حقيقة على أي مستوى تحمل أزمتها الخاصة والأزمة بالنسبة لي دليل حيوية وعافية لأنها تظهر لك نفاد ما وصلت اليه وتدفعك الى ابتكار وسائل أخرى، وافق آخر إذن فالأزمة دائما صحية عند الشعوب والثقافات الحية أما عندنا كما اشرت فالأزمة كأنها نوع من الموت وانسداد الآفاق كلها واعتقد أن هذا خطأ في تفسير الأزمة ولذلك فالشعوب الحية تستفيد من أزماتها وتتغلب عليها لكن عندنا هناك عوائق كثيرة تهمش الطاقة الحية في المجتمع ولذلك تسود النزعة العقلية المؤسسية وتضيع الطاقات العربية بشكل أو بأخر وانتم تعرفون هذا دون أن ندخل في تفاصيله.

وأنا لا أقول أن هذه أزمة، بل هو نوع من جهل الذات والاستخفاف بالطاقات العربية العظيمة، ونوع من التكالب والانشغال بالسلطة والسياسة وحدهما، وعدم الاهتمام بما يؤسس أخيرا لهوية الشعب أي الابداع الثقافي بمختلف تجلياته وأنا شخصيا لا أسميها أزمة لأن هذه الأخيرة كلمة عظيمة وحية وجميلة.

■ أزمة الخطاب الأوروبي تؤدي غالبا الى قفزة؟

□ تماما فنحن تقودنا الأزمة الى أخرى، لأنها ليست أزمة بقدر ما هي نوع من الاستقالة عن مواجهة العالم ومواجهة الذات.

■ من الأزمـة الى الـتأزيم، هـذا ذكرنـي بأحـد أقوالـك «لغـم الحضارة هو اسمي» فهل مهمة الـشاعر تأزيم الحضارة أم أنه يلخص جوهر الحداثة بوصفها رفضا للسلطة كما يرى أبو ديب؟

□ لاأجد فارقا بين الاثنين فالشعر كالثقافة بهذا المعنى هو نوع من التأزيم لأنه يدفع باستمرار الـى خلق حساسية جديدة وعلاقات جديدة، ومأساة مـجتمعنا تكمن فـي تسلط المؤسسية التـي أوصلتنا الي أن نرى انفسنا فـي عالـم من القيم انتهى كليـا ولـم يعد فعالا في حياتنا اليـومية وفي أفكارنا ومع ذلك لانعترف بـضرورة خلق عالـم حي جديد.

■ نتمنى أن نكون قد وصلنا الى هدفنا..

□ اتمنى أن أكون قد قلت شيئا ذا معنى.

■ هذا تواضع منكـم ،،، نشكركم كثيرا على ما بذلتموه معنا من مجهـود أظهرتم فيه عصارة فكـركم وتأملكم في جوهـر الشعر ومسائله الأساسية .

بيبلوغرافيا
كتب الشاعر أدونيس

1) شعر

قصائد أولى ط 1 ، دار مجلة شعر بيروت، 1957
ط3، دار العودة، بيروت،1970
ط4، دار العودة، بيروت1971
طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت،1988

أوراق في الريح ، ط 1 دار مجلة شعر بيروت،1958
ط2، دار مجلة شعر بيروت 1963
ط3، دار العودة، بيروت 1970
ط4، دار العودة، بيروت1971
طبعة جديدة، دار الآداب بيروت1988

أغاني مهيار الدمشقي، ط1، دار مجلة شعر، بيروت، 1961
ط2 ، دار العودة، بيروت1970
ط3 ، دار العودة، بيروت1971
طبعة جديدة دار الآداب بيروت1988

كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل
ط1 ، المكتبة العصرية، بيروت1965
ط2 ، دار العودة، بيروت1970
طبعة جديدة، دار الآداب بيروت1988

المسرح والمرايا، ط 1 دار الاداب، بيروت 1968

طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت1988

وقت بين الرماد والورد، ط1، دار العودة بيروت1970

طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت1980

هذا هوإسمي، دار الآداب بيروت 1980

مفرد بصيغة الجمع، ط1، دار العودة بيروت 1977

طبعة جديدة، دار الآداب بيروت 1988.

كتاب القصائدالخمس،ط1،دار العودة بيروت1979.

كتاب الحصار، دار الآداب بيروت1985.

شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1987.

إحتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة دار الاداب، بيروت1988.

أبجدية ثانية دار توبقال البيضاء 1994.

الكتاب أمس المكان الآن دار الساقي بيروت لندن 1995.

2) مـخـتـارات

مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر بيروت، 1962

ديوان الشعر العربي

الكتاب الأول، المكتبة العصرية بيروت1964.

الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت1964

الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت 1968.

مختارات من شعر السياب،دار الآداب بيروت 1967.

مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة)دار العلم للملايين بيروت1982

مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت1982

مختارات من الكواكبي(مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت1982

مختارات من محمد عبده(مع مقدمة)دار العلم للملايين، بيروت1983.

مختارات من محمد رشيد رضى(مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت1983.

مختارات من شعر الزهاوي(مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت1983.
(الكتب الستة الأخيرة، وضعت بالتعاون مع خالدة سعيد)

3) ترجـــمـات

مسرح جورج شحادة
حكاية فاسكو، وزارة الإعلام الكويت 1972
السيد بوبل، وزارة الإعلام الكويت 1972
مهاجر بريسبان، وزارة الإعلام الكويت 1973
البنفسج وزارة الإعلام الكويت1973.
السفر، وزارة الإعلام الكويت 1975.
سهرة الأمثال، وزارة الإعلام الكويت 1975
الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس.
منارات ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1976.
منفى ، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1978.
مسرح راسين.
فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام ، الكويت 1979.
الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق 1986.

4) الأعمال الشعرية الكاملة

ديوان أدونيس، ط1 دار العودة بيروت1971.
ط2،دار العودة، بيروت1975.
ط3،دار العودة، بيروت1985.
الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت1985.
ط5، دار العودة بيروت1988.

5) دراســـات

مقدمة للشعر العربي، ط1،دار العودة، بيروت،1971.
ط5، دار الفكر، بيروت،1986

زمن الشعر، ط1،دار العودة ، بيروت1972.

ط5،دار الفكر، بيروت،1979.

الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عندالعرب.

الطبعة السابعة(طبعة جديدة، مزيدة ومنقحة في أربعة أجزاء).

1 - الأصول،

2 - تأصيل الأصول.

3 - صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني،

4 - صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري (دار الساقي،1994)

فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الأولى، دار العودة بيروت1980.

سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت1985.

الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت1985.

كلام البدايات، دار الآداب، بيروت،1990

الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، 1992.

النص القرآني وافاق الكتابة، دار الآداب، بيروت،1993.

النظام والكلام، دار الآداب، بيروت،1993.

ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت1993.

(سيرة ثقافية)

6) الجوائز العالمية :

جائزة التاج الذهبي للشعر مقدونيا - أكتوبر 97.

الشعر والتأويل

قراءة في شعر أدونيس

إن الشعر بوصفه سلبًا لظواهرية العالم ، أو لانكشاف ملموس وتجل مألوف يتوخى إعادة فهم الوجود ومساءلة الكينونة لتأسيس رؤية الإكتناه العميق ، ومن ثم تغدو فاعليته تمارس التأويل الشامل .

وفي كتابنا هذا نستخلص أن الشعرية الأدونيسية ممارسة هرمونيطيقية ، يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة ، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف بما هو فهم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضًا .

وقد اخترنا في هذا الكتاب النقدي ، أن نتناول عملين أساسين في المشروع الأدونيسي الكبير هما : أبجدية ثانية ، والكتاب ، لأنهما يستعيدان الحوار مع التاريخ ، من حيث كونه لغة دالة على الكينونة ، فالشاعر هنا يصغي إلى ما قيل ثم يؤوله من جديد ، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا وبالتالي يعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بالوجود التاريخي وهي إمكانية عميقة لفهم الكينونة التي تشملنا جميعًا حاضراً وماضيًا واستقبالاً .

عبد العزيز بومسهولي



ISBN 9981-25-087-2
ردمك
9 789981 250871